

٢٠٠١
مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة



موسوعة

وصف مصر

الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين
تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب

الجزء الثامن



وصف مصر

الموسيقى والفناء عند المصريين الحديثين

اسم العمل الفني: ٣ لوحات لعازفين ومغنيين

التقنية: رسم بالحبر الأسود

المقاس: مجموعة مقاسات

دوترتر

واحد من أفراد الفيلق الثقافى الفرنسى الذى نزل أرض مصر، ليلاقى من المشاق فى رحلته دون أن يصاب بخيبة أمل، وصل مع أعضاء لجنة العلوم والفنون، والتي تمثل شتى فروع المعرفة العلمية (الهندسة والفلك وعلوم الحيوان والنبات والمعادن)، إلى جانب الفنانين والصحفيين وعلماء الآثار والاقتصاديين.

أنشأ نابليون المجمع العلمى المصرى على غرار المجمع الوطنى بباريس، ولم يعين فيه أعضاء لجنة العلوم والفنون، بل اقتصر فى أقسامه الأربعة على الصفوة الممتازة؛ والذى كان دوترتر واحد منهم، فهو أستاذ الرسم المميز لدى أباطرة فرنسا.

ظلت المهمة الملقاة على عاتق العلماء المرافقين للحملة الفرنسية أن يقيموا جسر لقاء بين الشعب المصرى وسلطة الغزاة، فهم ذوى خبرة طويلة.

محمود الهندى

وصف مصر

الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين

تأليف: فيوتو

ترجمة: زهير الشايب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

موسوعة وصف مصر

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

وصف مصر

الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين

تأليف: فيوتو

ترجمة: زهير الشايب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان : محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ :

صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة».. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبه وراعيته السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. هدير مرحان

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

فكثيرة هي الصعوبات المنهجية التي اكتتفت ، وواكبت ، ترجمة هذا الجزء من موسوعة وصف مصر ؛ أما السبب الرئيسى في ظهور مثل هذه الصعوبات فهو المبدأ الذى أصرت هذه الترجمة أن تقوم على أساسه ، وأن تضعه نصب عينها دوماً ، مبدأ أن يقدم العمل بأمانة تامة ، بحيث يكون النص العربى مقابلاً ومطابقاً للأصل الفرنسى ، نصاً وروحاً .

كانت هناك أمور كثيرة سوف يلمسها قارئ هذا الجزء تدعو إلى التردد في تقديمها ، إما لأنها لا تنتمى إلى « العلم » في حد ذاته ، وإنما تدخل فيما يعد تاريخاً للعلم ، وإما لأن الأصرار على تقديم الأشكال والنماذج والإشارات والسلام الموسيقية .. الخ ، والحرص على أن تأتى ، في كل تفصيلاتها ، مماثلة لأصلها الفرنسى ، أمر يبعث على إملال احتاج إلى مجاهدة شديدة ومعاناة أشد ، وإما لأن جزءاً لا بأس به من مادة هذا الكتاب تتناول موسيقى الجاليات الأجنبية التى كانت تقطن مصر من أفارقة وأروام وفرنس .. الخ ، ناهيك عن أن كثيراً من المباحث التى توقفت عندها الدراسة بأناءة لا بد أن نحمدها للمؤلف ، فالأناءة والدقة ، في حد ذاتهما ، مطلب علمى وأكاديمى تشد إليه الرِّحال ، قد تغير الآن ، فالتناسق في كل مكان يستخدمون السلم الموسيقى والإشارات الموسيقية الغربية ، بحيث لم تعد هذه بذات موضوع اليوم ، وهذا ما أدى إلى القول بأنها تعد تاريخاً للعلم ، بل تكاد تكون تاريخاً للتاريخ ذاته .

وإذا كان الأمر قد انتهى ، لاعتبارات كثيرة ، إلى تأكيد المبدأ الذى قامت الترجمة عليه ، مبدأ تقديم العمل بتمامه وكأله ، بنصه وروحه ، فأرجو ألا يعد هذا من قبيل تفسير الماء بعد الجهد بالماء ، إذا ما وقفنا أمام المعنى السطحي لهذا المثل ، ذلك أن تحليل شيء ، والوقوف على كافة العناصر المكونة له ، والتي يؤدى تركيبها بعد ذلك إلى الشيء نفسه قبل تصدينا له بالتحليل لا يمكن أن ينظر إليه قط كأمر عابث أو كعمل يدعو للسخرية والاستخفاف .

وليعض من الاعتبارات السابقة ، وغيرها ، ألحت كثيرا فكرة التلخيص أو الاختصار ، لكنها نجيت على الدوام ، وفي كل مرة ألحت فيها ، لأسباب عديدة ؛ فمثل هذا التصرف قد يعد تجاسرا على نص يحظى بهالة من القداسة لدى الجميع ، مما سيعد ثغرة في مجهودنا ، لماذا نتبرع بإيجادها ؟ ونحن لا نريد أن نكون ممن يحرثون في البحر أو يهيلون بأنفسهم التراب على أثر نقبوا عنه وما كادوا يظهرونه للعيان ؛ كذلك فس يدري أن تكون مثل هذا المادة التي قد نرى فيها اليوم تزيذا لا طائل منه أو حشوا ، هي ذات نفع عظيم لآخرين ، ولست بمختصص ، ولست أدعى العلم بكل شيء ؛ وأكثر من ذلك : أو ليس كل هؤلاء الأقوام قد اندمجوا اليوم في شعب مصر وأصبحوا جزءا منه ؟ ألا يعنى هذا أن ثقافتهم بدورها أصبحت رافدا ظل يرفد في ثقافتنا حتى صار اليوم جزءا أصيلا منها ؟ وبالتالي ألا يمكن أن يكون في دراسة ذلك كله سعيًا للوقوف على كل الروافد والجذور ؟

ومع ذلك فكثير من جلائل الأعمال والمؤلفات قد تعرضت لتلخيص أو لتبسيط ، وقد راجت بفعل ذلك ، لكن الرد على ذلك كان واضحا وبسيطا : إن أى تلخيص لا غنى له عن الأصل ، فهذا الأصل ، حتى ولو لم يرجع إليه الكثيرون ، ولا نقول لو لم يرجع إليه أحد ، هو بمثابة الغطاء الذهبي لعملات النقد الورقية ، فهو في الحقيقة غطاء ثقة علمي لعملية التلخيص ، إن كانت قط واردة .

ولقد سبق هذا المجلد (وهو الثامن) ، المجلد أو الجزء السابع الذى يتناول موسيقى وغناء المصريين القدماء ، وسيطلوه بإذن الله المجلد التاسع الذى يتناول الآلات الموسيقية التى كان يستخدمها المصريون المحدثون ، والجاليات التى كانت تقيم بينهم ، فى ذلك الوقت . وكل هذه الدراسات من وضع رجل واحد ، يجمل بنا أن نقول شيئا عنه .

تذكر عنه مصادر المعرفة الفرنسية :

ما بلى :

جيوم أندريه فيوتو Guillaume-André Villoteau مؤلف موسيقى ولد فى

Orne (Bellême) في عام ١٧٥٩ ، وتوفي عام ١٨٣٩ . أتم دراسته في كوليج دى مانس Collège de Mans ؛ وكانت أسرته تريد له أن يكون قسيسا ، على الرغم منه ، فترك مدينته وعمل موسيقيا جوالا ، ثم عاد إلى بلدته ، ثم تركها إلى لاروشيل ، ومن هناك ذهب إلى باريس ؛ ولكي يكسب قوته ، كان عليه أن يذعن ويدخل في سلك الكهنوت ؛ وحيث لم يكف عن الاهتمام بالموسيقى فقد التحق بمجوعة نوتر دام ؛ وعند بداية الثورة الفرنسية سارع بخلع رداء الكهنوت والتحق مغنيا في فرقة الأوبرا لبعض الوقت . وقد أهلته معارفه الموسيقية ليصبح واحدا من البعثة العلمية التي رافقت حملة بوناپرت إلى مصر ، فدرس بعمق فن الموسيقى لهذا الشعب .

وبعد عودته إلى فرنسا ، كتب بحوثا هامة حول هذا الموضوع ، ظهرت في موسوعة « وصف مصر » . وحيث لم يوفق في الحصول على مركز أو وظيفة في باريس ، فقد انسحب إلى تور ، حيث قضى بقية حياته .

وتدين له المكتبة الفرنسية بالمؤلفات التالية :

Memoires sur la possibilité et l' utilité d' une théorie exacte des principes généraux de la musique (1807) .

أى :

مذكرات حول امكانية وضرورة قيام نظرية دقيقة حول المبادئ العامة للموسيقى (١٨٠٧) .

Recherches sur l' analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l' imitation de la langue (2 Vol) .

أى :

بحوث حول التماثل القائم بين الموسيقى وبين الفنون التي تنهض على أساس المحاكاة اللغوية (في مجلدين) .

وتضيف هذه المصادر بأن هذا المؤلف الأخير كان عملا بالغ التجريد ، فلم يحرز قط النجاح الذي كان مؤلفه يطمح إليه .

وقد لا يكون لدينا المنهد لنقله عن الرجل ، لكن منهجه وسعة اطلاعه ، وسعة أفقه ، ودأبه وأمانته ، كل هذه ، وغيرها ، خصال وميزات ينطلق بها كل سطر في دراساته .

ولابد في النهاية أن أوجه شكرا وتقديرا لاحد لهما للصديق الدكتور محمد حمدى ابراهيم أستاذ اللغات القديمة بآداب القاهرة على ما قدمه من عون في ترجمة النصوص والعبارات اليونانية القديمة واللاتينية ، في إخلاص وتجرد مع دماثة خلق لا تتحقق إلا عند عالم حق ؛ كما أوجه شكرى للصديق والأديب الكبير الدكتور نعيم عطية لما بذله من جهد في إيضاح لفظ ومعانى النصوص اليونانية الحديثة ، كما أشكر الصديق ربه خورى على ما يقدمه دوما من عون ؛ وسيظل هذا العمل كذلك مدينا لمجلة الثقافة ، ولشخص رئيس تحريرها الأديب الكبير الدكتور عبد العزيز الدسوقي لاحتضانه هذا العمل منذ كان ولينا يحبو وتشجيعه إيائه ، بإفساح المجال له للنشر ، والتنبه به في عبارات مشجعة تفيض نبلا ورقة ؛ كما أتوجه بالشكر لكل من يبادر بالنصح لاستدراك شئ فأتنى ، أو لتصويب خطأ إنزلت إليه ، سهوا أو عن غير علم ، وما أوتيت من العلم إلا قليلا .

كما تستحق السيلة زوجتى شكرا كبيرا لا أمل من الاشارة إليه .

والله أسأل أن يجنبنا العثرات ويهدينا سواء السبيل وأن يكون في هذا العمل نفع لوطنى مصر خاصة ، ولقراء العربية عامة ، فإن تحقق هذا فسوف يكون أعظم الجزاء .

الباب الأول

عن الأنواع المختلفة للموسيقى الأفريقية المستعملة في مصر ،

وفي القاهرة بشكل خاص

الفصل الأول عن الموسيقى العربية

المبحث الأول

عن مشروع الدراسة كما قد أعدناه
عدد بلدنا العمل ؛ وعن الأساليب والوسائل
التي كانت في حوزتنا كي نضعه موضوع التنفيذ ،
وعن الدوافع التي حدث بنا لاتباع المنهج
الذي بيناه في النهاية

كنا على يقين منذ البداية ، وظل الأمر كذلك لبعض الوقت ، أن من
المناسب ، حتى نضع القارئ في وضع يمكنه من الوقوف بنفسه على الحالة الراهنة
للموسيقى العربية في مصر ، ومن تبيين صدق ملاحظتنا عنها ، أن نلحق بأوصافها
كلا من النص العربي والترجمة الفرنسية للبحوث المختلفة التي تناولت نظرية الموسيقى
العربية وتطبيقاتها ، تلك التي حملناها معنا من هذا البلد . وكنا قد انتبهنا أن نلحق
بكل ذلك ، في شكل تعليقات أو تعقيبات ، نتائج الفحص المقارن الذي قمنا به ،
كما نضئ النقاط الغامضة والصعبة في النص ، وذلك عن طريق أفكار أو معلومات
اكتسبناها عن هذا الفن خلال سنوات ثلاث ونصف السنة ، لم نكف خلالها عن
الاستماع إلى هذه الموسيقى ، وعن (رؤيتها) وهي تؤدي ، أو عن التخاطب مع أولئك
الذين يمارسونها .

ومن هذه الوجهة ، فما أن عدنا إلى فرنسا ، وتوجهنا إلى باريس ، حتى أخذنا
نلتصق العون من علماء اللغة العربية في ترجمة مخطوطاتنا إلى الفرنسية ^(١) ، بل إن

(١) شاء المستشرق الشهير ، المسيو سلفستر دي سامي ، عن طيب خاطر ليس فقط
أن يترجم لنا واحدة منها بنفسه ؛ وأن يصحح الأخطاء والمعاني المتعارضة ، وتغير مواضع بعض
السطور وحذف التثنيات أو اللغز الذي لا طائل من ورائه ، والتي تمتلئ بها النصوص بفعل
جهالة أو غفلة الناسخ العربي ، وأخير أن يجلو النصوص الصعبة أو الغامضة أو تلك التي =

واحدًا منهم قد مكنتنا من أن نلم بكل ما كان يوجد في المكتبة الملكية من دراسات

= كانت معانيها تبحث على الشك ، بل إن كرمه قد مضى لأبعد من ذلك إلى حد أنه دعا المسيو سيديو Sédillot^(١) ، أحد تلاميذه المجددين والمتفوقين في اللغة العربية لأن يتفحص معنا مخطوطتين أخريين .

أما المسيو هربان Herbin^(٢) . وهو بالمثل تلميذ للمسيو دى ساسي ، فقد ترجم لنا كذلك واحدة من مخطوطاتنا ، وقد فعل ذلك بقدر بالغ من الترجيب ، وبقدر كبير من النجاح . فيقدر ما كان موسيقيا بارعا ، بقدر ما كان قد ترجم غالبية المخطوطات العربية والفارسية والتركية التي تعالج هذا الفن ، والتي أمكنه اكتشافها في المكتبة الملكية ، حين كان يقوم لسنوات طويلة بإجراء بحوث حول الموسيقى الشرقية ، وقد مكنتنا من الاطلاع عليها في مقابل تمكيننا إياه من المخطوطات التي تتناول الموضوع نفسه ، والتي قد حملناها معنا من مصر ، ومن المذكرات العديدة التي عملناها هناك حول الممارسة الاعتيادية لفن الموسيقى عند الشرقيين .

وكنا قد انتوينا أن نقدم بعد ذلك ، على المدى الطويل ، من كل هذه المواد مجعلا تحليليا ومنهجيا في الوقت نفسه ، كنا سنورد فيه كل الآراء المختلفة التي وضعها المؤلفون الشرقيون حول الموسيقى ، ونقدم فيه بطريقة مقارنة النظم المتباينة المعروفة عن هذا الفن والتي كانت تستخدم ، أو التي لا تزال تستخدم حتى اليوم ، في الشرق ، وكنا كذلك قد جمعنا مفردات بالغة الكثرة حول كل المصطلحات الفنية في الموسيقى العربية والتركية والفارسية والهندية^(٣) ، ولم يكن الموت قد =

(١) يعمل المسيو سيديو حاليا سكرتيرا للمدرسة الخاصة باللغات الشرقية في المكتبة الملكية ، وعلما لهذه اللغات نفسها .

(ب) المسيو هربان هو مؤلف قواعد اللغة الدارجة وهو الذي نشر مؤلفات كثيرة هامة ، من بين عدد كبير من ترجماته للمخطوطات الشرقية الثمينة للغاية والموجودة في المكتبة الملكية ، والتي كان المستطاع أن نجدها منشورة اليوم ، لو لم يكن الموت قد أوقفه في اللحظة نفسها التي كان يوشك فيها أن يجني بعض ثمر بعض الأعمال التي أكب عليها ، دون مجاملة أو حرج من نوع ما ، وهي أمور تجمله دون جنال ، قمينا بأن يشغل مكانة متميزة بين العلماء الذين يتشرف بهم عصرنا .

(ج) كنا قد شرعنا بالفعل في عمل قاموس متعدد اللغات ، من هذا النوع يتضمن =

عن الموسيقى ، مؤلفة باللغات العربية والتركية والفارسية ، حتى إن وفرة الوسائل التي كانت لدينا لتنفيذ هذا العمل ، والتي فاقت كل حد حتى بلغت مرتبة الخلط أو الإرتباك ، كانت هي الشيء الوحيد الذى أمكنه أن يوقع بنا فى الحيرة .

لقد كانت المواد التي جمعناها للعمل الذى نقدمه هنا كثيرة لحد بالغ حتى بات فى غير مقلورنا أن نستخدمها جميعا . فنحن فى الواقع لم نستخدم سوى المواد التي تدخل مباشرة فى مجال بحثنا ، والتي يمكننا أن تسد وحدها — كذلك — فراغا فى أمور متباعدة ، بل بالغة التباين لدى بعيد ، بالمقارنة مع المدى الذى وصلت إليه أمور أكثر أهمية بكثير من موضوعنا .

وفضلا عن ذلك ، وكما استرعى البعض أنظارنا ، وكما لمسنا الأمر كذلك جيدا بأنفسنا ، فإن خطة هذا البحث ، لم تكن لتسمح بأن نضمنه تاريخ الموسيقى العربية . وعرضا منهجيا لمبادئ نظرية هذا الفن مع كل تطوراتها مع قواعد ممارسته ، ولم يكن يتحتم عليها ألا تضم سوى حكايات الرحالة المخلصين ، الذين قدموا عرضا بالبحوث والملاحظات والكشوف التي قاموا بها فى هذا البلد الذى زاروه (مصر) .

لكننا لم نسمح لأنفسنا ، خشية أن نتجاوز الحدود المقبولة ، إلا بعرض الأفكار — التي بدت لنا — وحدها — ضرورة لا غنى عنها ، لكي نجعل من أفكارنا

= اختطف منا ، منذ عدة سنوات هذا الصديق العالم الذى يحظى بكل الاحترام والتقدير ، وهو بعد فى ربيع عمره ، لكائنات سعادتنا بالغة فى أن نكتب معه على هذا العمل الذى بات من السمر علينا أن نتجوه فى غيبته ، إذا ما توفرت لدينا — رغم ذلك — الوسائل الضرورية ، ناهيك عن الوقت لإتمامه .

= بخلاف المصطلحات الفنية ، وأسماء الآلات الموسيقية فى اللغات العربية والتركية والفارسية والهندية ، كل هذه المصطلحات نفسها فى اللغات المبرية والأثيوبية والقبطية والسبائية واليونانية والكتية ، واللغتين الحية فى أوربا .

أمورا محسوسة بالقدر الأكبر ، عندما يتيسر لنا أن نرسمها على هذا النحو عن طريق مجرد عرض الوقائع .

ولما كان الغرض الرئيسى لأبحاثنا هو الفن منظورا إليه في حد ذاته ، أكثر مما كنا نهدف إلى تناول موسيقى هذا أو ذاك من الشعوب ، فإننا لم نتوقف قط عند مجرد تفحص الحالة التى أصبح عليها هذا الفن بين المصريين المحدثين ، وإنما ظننا أن من الواجب علينا أن نهم بكل ما يشكل الحالة الراهنة لهذا الفن في مصر .

هكذا إذن قد كان علينا - ليس فقط أن نولى أهمية لماهية الموسيقى العربية بالنسبة للمصريين ، الذين تبناها - وإنما كذلك بكل الأنواع الأخرى من الموسيقى المختلفة ، التى تمارس بصفة اعتيادية في مصر ، سواء على يد أهل البلاد ، أو على يد الأجانب الذين إستقروا فيها ، على شكل جاليات شديدة التميز ، وبصفة خاصة في مدينة القاهرة ، حيث يتجمع هؤلاء الأجانب ، كل مع مواطنيه ، في أحياء أوقفت عليهم بشكل خاص .

ولذلك فإننا سنتناول على التوالى : الموسيقى العربية ، والموسيقى الأفريقية ، والموسيقى الأثيوبية ، والقبطية ، والسيثيانية ، والأرمينية ، واليونانية الحديثة ، وموسيقى اليهود في مصر .

وبرغم أننا لن نتحدث إلا عما هو معروف ومتداول في القاهرة فإننا سنقدم مع ذلك ، تفاصيل عن هذه الأنواع المختلفة من الموسيقى ، حصلنا عليها من تقارير الرحالة الذين زاروا هؤلاء الأقوام في عقر دارهم ، وأن كان هؤلاء الرحالة لم يعقدوا قدرا مماثلا من الأهمية على ما يخص الموسيقى مثلما فعلنا ، نحن الذين درسنا منذ نيف وأربعين عاما هذا الفن ، كما أنهم - من جهة أخرى - لم يكونوا في ظروف مواتية مثل تلك التى كنا فيها حين قمنا بملاحظاتنا هذه .

المبحث الثاني

فكرة موجزة عن حالة العلم والفنون والحضارة عند المصريين المحدثين

لم تكد تبقى لدى المصريين المحدثين سوى ظلال آثار باهته ، بل يشك في صحتها كثيرا ، عن المؤسسات والأنظمة التي كانت تنتمي قديما لبلادهم ، فالدين والقوانين واللغة والموسيقى ، وفي كلمة ، العلم والفنون التي يمارسونها .. كل هذا قد أخذوه عن العرب ، إذ تلقوه عن هؤلاء حين كانوا يحكمونهم . وبعيدا عن أن يكون المصريون قد توسعوا أو طوروا هذه المعارف . إذا ما إستثنينا علوم الدين الاسلامى ، فإنهم قد تركوا هذه المعارف تسقط في هوة الاهیال والنسیان ، أو قل إنهم شوهوها كثيرا منذ خضعوا لیر العثمانيين ، حتى باتوا وقد كادوا ألا يحتفظوا بشيء مما یميز الأمم المتحضرة ، في هذا المجال ، عن العصب المہمجية ، بل أنهم أكثر من هذه العصب البریة تعاسة . إذ هم لا يتمتعون بحرية أن یقلوموا صنوف القهر ، أما حالتهم الاجتماعية فلیست سوى عبودية قاسية تبعث على الشعور بالخزی ، تضاءلوا هم إليها بفعل ضعف حکامهم ، الذين تركوهم بنذالة شديدة نبها للمظالم المقيته ، التي یجرها الطغیان الوقع والقاسی ، الذی یمارسه البکوات الممالیک ، أولئك الذین یقدمون الیوم بعد الیوم ، ضججة جدیدة على مذبح نهمهم الذی لا یشبع ، ونجاسرهم البغیض .

وحيث قد أصبح المصريون فريسة لكل الأفكار المسبقة التي تمثلها الجهالة والخطأ اللذان استقرا بينهم ، فإنهم لم یعدوا یطلعون حتى إلى البحث عن سبب آلامهم وبالتالي أن یضعوا لها حلا . فهم ینسبون كل أمر إلى أحكام القدر التي لاراد ولا دافع لها ، ویکتفون بأن یرددوا في كل لحظة : الله أكبر ، الله وھن رحم . الحمد لله .. الخ وبأن یكرروا هذه الکلمات دفعا لكل دعوة عاقلة تحثهم على التفكير في قدرهم التمس وردا على الآراء التي کما نقترحها عليهم للتخفيف من قسوة هذا القدر ، أما التعصب الذی یشوه كل المبادئ ویتلف كل الفضائل فیفرض على

عقولهم الصمت التام ، ويرين ببرودة الثلج على قلوبهم ، ويحطم طاقتهم وحيويتهم . إنهم يعيشون في حالة من اللامبالاة البليدة والبائسة ، وحيث لم يعد هؤلاء يستجيبون للمباهج الرقيقة التي ترفع الانسان فوق مصاف البهائم . فإنهم لا يبدون أدنى إهتمام لكل ما تجود به القرائح ، ولا يكون سوى الأزدراء التام لكل شيء لم يأمر به القرآن .

المبحث الثالث

حول قلة الأهمية التي يعقدها المصريون على دراسة وممارسة فن الموسيقى وحول قلة ما يعرفونه عن هذا الفن

لم يعد ينظر في مصر إلى فن الموسيقى ، وهو الذى قد كان يدرس هناك بنجاح منذ زمان بعيد ، والذى ازدهر هناك ازدهارا رائعا في عهد البطالمة ، وفي عهد الرومان ، ثم في عهد الخلفاء المسلمين ولا سيما في عهد الأيوبيين الذى احتفوا به وأولوه رعايتهم ، وبسطوا عليه حمايتهم بطريقة تسترعى الانتباه — لم يعد ينظر في هذه البلاد إلى هذا الفن المحبوب للغاية ، والباعث على السلوى ، إلا باعتباره أمرا هزلا ، لا يليق بأن يشغل فراغ أى مسلم صالح ، وحيث قد أصبح من يمارسون هذا الفن محقرين مهانين من جانب الرأى العام ، فقد لفظوا ليشكلوا جزءا من هذه الفئة المهينة ، فئة المهرجين والمضحكين ، ولذلك لم يعد يوجد من بين المصريين من يحترفون المهن الموسيقية ، سوى أناس عابرين كلية من أمة موهبة ، لم يتلقوا أى قسط من التعليم وليس لديهم أوهى أمل في أن يحصلوا من قبل المجتمع على أدنى إعتبار . أما معرفة هؤلاء بالموسيقى فلا تمتد إلى ما وراء دائرة الروتين الخاص بالممارسة المعتادة ، وليس لديهم لا إرادة ولا وسائل تطويرها أو إجادتها . وحيث يعرف هؤلاء أن يقرأوا أو يكتبوا فإنهم غير قادرين على دراسة المخطوطات التى تلور أبحاثها حول نظرية فنه .

وهذه البحوث بالغة النثرة ، والتى لا يفهمها اليوم أحد في مصر ^(١) لم يعد بمقدور المرء أن يصادفها إلا في مكتبات عدد ضئيل للغاية من العلماء الذين

(١) كذلك فليس بمقدور الناس في أوروبا أن يفهموها على نحو أفضل ؛ فحيث أن اللغة الفنية التى صيغت بها بحوث الموسيقى عند العرب تكاد تكون كلية ، لغة مجازية ، فليس هناك من يمكنهم أن يفهموا من فهم هذه البحوث شيئا ميسورا سوى الأساتذة العلماء ، واسعى المعرفة ، ومثل هؤلاء لا يستطيع المرء أن يفهمهم في كل مكان .

يحفظون بها بدافع من الفضول المحض . كذلك يستطيع المرء أن يجدها في عمليات البيع والشراء العشوائية عند (الكنية) حيث نجدها بمحض الصدفة قد جاءت مختلطة مع مخطوطات أخرى لا تحظى بأية قيمة على الإطلاق ، بل إننا لنجدها في بعض الأحيان ، دون علم منهم ، ملقاة تحت أكداس من الأضيير والأوراق عديمة القيمة والنفايات ، التي يتركونها لتعلوها الأتربة أو نهبها للدبدبان والفقران .

ليس هناك سوى هذه المؤلفات ، ما يمكننا أن تقدم بنفسها معلومات كافية عن مبادئ الموسيقى العربية لأولئك الذين قد لا تتوفر لهم وسائل أخرى لمعرفة ، أو مع ذلك ، قيميا عدا أن كل واحدة من هذه المخطوطات لا تعالج سوى جزئية من هذا الفن ، فإن غالبيتها ليست في واقع الأمر سوى منسوخات غير دقيقة بالمرّة ، وتعج بالأخطاء وضعها موسيقيون جهلاء أو انتحلها كتاب محترفون لم يستطيعوا ، حيث هم لا يفهمون ما كانوا يكتبون ، أن يتبينوا الأخطاء المتضاعفة التي أقلت منهم أو التي كانت توجد في النسخ الأصلية التي نقلوا عنها . ونستطيع أن نعرف ذلك بسهولة بفعل اضطراب المواد ، والتكرار الذي لا جدوى منه والاستخدام المزدوج للشيء الواحد ، بل والتناقضات في الأفكار ، وبصفة عامة ، بفعل قلة الاتفاق ، وهو ما يبدو واضحا بين المؤلفين .

وبرغم ذلك فلا بد أن المؤلفات الأصلية — وهذا واضح — قد وضعت على يد علماء موسيقيين هم شعراء وفلاسفة في وقت معا ، بل إن من المرجح أن تعود هذه المؤلفات إلى عصر الخلفاء ، الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأنها قد كتبت في غالبيتها نورا وبأسلوب راق مليء بالحكمة ، وبأن بعضها قد ألف شعرا ، وأنها في معظمها مليئة بأفكار عميقة وتعلن عن معرف واسعة متنوعة ؛ ومن الواضح أن مؤلفيها كانوا وثيقي الصلة ببحوث الفلاسفة والموسيقيين اليونانيين الذين يحلو لهم أن يشرحوا إليهم .

إنه لشيء مفزع دون شك ، أن تحمل هذه البحوث الرائعة ، وأن يتلفها أولئك الذين شاعوا ، هم أنفسهم ، الاحتفاظ بها وتوصيل ما فيها ،

ومع ذلك ، فمهما تكن التشويهاً التي تعيب هذه النسخ التي احتفظت
بهذه البحوث لنا ، فإننا لانستطيع أن ننكر أنها كانت بالنسبة لنا ذات عون بالغ ،
وأنه لولاها لما أمكننا أن نفسر الكثير من الأمور التي كانت ستصبح باعثة على
شكوكنا ، لأنها بالغة البعد عن مبادئنا الموسيقية ، ولو لم يكن في حوزتنا كضمانة على
دقة هذه الأمور ، سوى ما نستطيع أن تقدمه لنا الممارسة الروتينية للموسيقين
المصريين .

المبحث الرابع

عن أصل وطبيعة الموسيقى العربية

على الرغم من أنه من المرجح أن تكون العلوم والفنون قد درست في بلاد العرب ، وبصفة خاصة في العربية السعيدة (اليمن) منذ أقدم العصور ، فليس من الضروري مع ذلك أن نعود إلى عصور يمثل هذا القدم ، كى نكتشف أصل الموسيقى العربية المتداولة اليوم .

كذلك فإن أى أمرء سيقوم مثلنا ، بدراسة تالية عن الفن الموسيقى ، سواء عند الشعوب القديمة أو عند الشعوب الحديثة ، وسيكون بالتالى ملتزما بأن يتفحص الموسيقى العربية بعناية في مبادئها وفي قواعدها ، وباختصار ، في كل نظامها ، سوف يتعرف كذلك على الفور ، معنا ، على الأصل الحقيقى لهذه الموسيقى ، وإذا لم يحملنا العقل وحده على الاعتقاد بأن العرب ، حين تطلّوا إلى العلوم والمعارف ، لم يستطيعوا أن ينهلوا معارفهم من مصدر آخر سوى تلك الشعوب التى كانت واسعة العلم عندئذ ، وحين يحدث ألا نبخربنا العلم أن هذه الشعوب هم الأغريق الذين يلاصقون آسيا والفرس الذين يتأخمون بلاد العرب — فإن كل الأمور تدفعنا لأن نحسم اعتقادنا بأن هناك من عند هذه الشعوب ، استقت الموسيقى العربية أصولها ؛ بل إن الشكل والطابع اللذين لهذا الفن عندهم يشيان كذلك بالزمن الذى نقلوا عنه هذا الفن — حتى يستطيع المرء أن يحدده عند نقطة بعينها .

إن إنقسام فروع ، وفروع فروع المقامات العربية إلى فواصل باللغة الصغر ، مجافية للطبيعة حتى لا يستطيع السمع أن يمسك بها بتحديد بالغ الدقة ، وبحيث لا يستطيع الصوت البشرى أن يتغنى بها بدقة صارمة ، كذلك فإن الكثرة الماثلة في المقامات والاتقالات والدورات أو السلام النغمية المختلفة والمتباينة والناجمة عن نشأة هذه الأنواع من الفواصل^(١) : كل هذا يبنىء أن هذا النوع من الموسيقى ، قد

(١) يعود زمن انحلال الموسيقى الاغريقية القديمة إلى ماضى بعيد للغاية ، فقد شكّا =

نشأ عن فساد وتحلل الموسيقى اليونانية القديمة ، وكذا الموسيقى الآسيوية القديمة .
وقد يتجاسر المرء على القول بأن الحكمة والجنون قد ساهما ، متنافسين ، في
تأليف نظرية هذا الفن عند العرب ، فهو واجد فيها قدرا كبيرا من الشطحات المجافية
للعقل حول أصل وقوة وتأثير الموسيقى ، وقدرا مماثلا كذلك من البحوث الصيبانية
والباعثة على الضحك حول قواعد الممارسة ، بقدر ما هو واجد فيها من أفكار مؤكدة
ومبادئ رائعة تتناول الجزء الفلسفى من الفن ، وليس بمقدور المرء أن ينكر أنه يتعرف
فيها على المبادئ التى قام عليها هذا الفن فى الماضى ، ولكنه لا يستطيع كذلك أن
ينسى أن كل شىء فيها يشعرك بالمساوى التى يفتقرها على الدوام هذا الصنف من
الموسيقين ، الذين لا يمتلكون سوى الزهو والخيلاء اللذين يدعوانهم إلى الزعم بأنهم
علماء ، دون أن تكون لديهم قط أدنى رغبة فى العمل الجاد لكي يصبحوا كذلك ،

= أفلاطون من التمييز والتزييق الشديدين فى الحساب اللذين كانا قد أدخلتا على الموسيقى
بالفعل قبل عصره ، واللذين كانا يتلفان طربها ، وإن كانت هذه العيوب أكثر من ذلك قدما
بكثير ، حيث أن فيثيكراتوس Phérécrate فقد جعل من الأمر ، فى إحدى كوميدياته ،
موضوعا لشكاوى تجأر بها « السيدة موسيقى » ضد ميلانيبيد وقينسياس وفينينيس وتيموثيه .
ومع ذلك فإن هذا لم يمنع من استمرار الزيادة والرهان على هذا التدقيق فى الحسابات ، وأن يأتى
فيما بعد موسيقيون فلاسفة ، من أمثال أريستوكسينيس Aristoxène وإقليدس ، ليقوما
الموسيقى على الأرقام والحسابات فى شكل مبادئ فى بحوثهم حول هذا الفن ، وذلك بأن يدرسوا
استقسام الأثلاث والأرباع والأسداس وأنصاف الأرباع بل والإثنى عشريات فى الأنغام
أو المقامات وكذلك فى المقامات الدياتونية والكروماتية والتجانسية المختلفة ، ومن هذه الزاوية
نفسها ، حدث أن ألف بطليموس ، على غرار أريستوكسينيس بحثه عن التناغم أو الهارمونى
الموسيقى ، وحيث كان مسقط رأس هذا الأخير هو بيلوز (*) فى مصر ، وهى بلدة تتاخم بلاد
العرب ، فلا بد أن تكون مؤلفاته قد عرفت بالضرورة من جانب العرب ، وأنهم قد اتخذوها نموذجا
للبحوث التى ألفوها هم عن الموسيقى . وهكذا نرى أن نظامه الموسيقى هو النمط الذى احتذاه
العرب وأخذوا به ، وصلة القرى ، بل المصاهرة ، القائمة بين هذا النظام الموسيقى وذاك ، تبعد أى
ظل لشك .

والذين يسعون إلى الإدهاش في فئهم أكثر مما يجلبون لاحداث تأثير نافع ، لأنهم يفضلون شهرة مدوية على التقدير الثاقى الذى تدعو إليه الجدارة الحقيقية . لقد كانت هذه — عند قرب إختيار الامبراطورية الرومانية — هى آفات الموسيقى ومثالب الموسيقيين ، ولا يكف شعراء هذا العصر ، سواء كانوا مسحيين أو وثنيين عن الشكاية من كل ذلك بمرارة ، ومعنى آخر فمن المعروف أن الناس في مصر ، وفي الجزيرة العربية وفي أوروبا ، لم يكونوا يعرفون سوى الموسيقى اليونانية القديمة مع تحفظ هام هو أنهم لم يعرفوا هذه الموسيقى إلا في حالة تدهورها وانحلالها . هنا إذن نضع يدنا على أحد البنائيع التى اغترف العرب منها موسيقاهم ، بعد أن أصبحوا غزاة بفعل التعصب (كذا !) وبعد أن جعلوا من أنفسهم سادة وحكاما لأجزاء من أفريقيا وآسيا وأوروبا ، وبعد أن تفهموا ضرورة العلوم والفنون لازدهار مجد الامبراطورية الجديدة التى انتبوا من تأسيسها .

أما بخصوص ما يكشف المصاهرة التى قامت بين الموسيقى الآسيوية وموسيقى العرب فأمر أوضح من ألا يدركه العالم أجمع . ويكفى المرء أن يستمع مرة واحدة إلى الموسيقيين المصريين وهم يغنون أغنيات عربية حتى يلاحظ الحواشى التى يثقلون بها كاهل اللحن ، وحتى تستفزه النغمات الحادشة للحياة التى يعبر بها هؤلاء عن أفكارهم الشهوانية ، وتستثيره الكلمات الفاحشة التى تزخر بها هذه الأغنيات عادة ، ولكى يتعرف المرء فى النهاية ، على كل العيوب التى كان الشعراء اللاتين ومن أعقبوهم من المؤلفين ، يلومون عليها ، بشكل إجماعى ، الموسيقى الآسيوية ، حين يسمونها لنا باعتبارها مزدحة النغمات عند مدخلها ، وأنها لا تصلح إلا للأنحاء بالرخاوة والشهوات الحسية ، أو للتعبير عن اضطراب الأحاسيس التى تثيرها الدعارة والفسوق .

وقد يكون بإمكاننا أن نضيف إلى كل هذه المعالم عن أصل الموسيقى العربية ، الكثير من المعالم والآثار التى تقدمها لنا المصطلحات الفنية ، وأسماء المقامات والنغمات والآلات ، التى تكاد أن تكون كلها فارسية أو مشتقة عن اليونانية ^(١) .

(١) وقد وجدنا فى بحث عن الموسيقى حملته معنا من مصر ، أن المقامات الرئيسية =

أما إذا كانت لاتزال هناك بعض شكوك ضئيلة باقية ، فلسوف تتبدد هذه بسهولة دون جدال ، عن طريق اعتراف كل مؤلفى بحوث الموسيقى العربية أنفسهم ، بأن نظامهم الموسيقى ، وكل مصطلحاتهم الفنية وأسماء آلاتهم قد جاءهم عن الأغريق والفرس^(١) والهنود .

وهكذا يكون على المرء أن يرى كحقيقة مؤكدة ولا جدال فيها ، أن الموسيقى العربية هذه الأيام قد تشكلت في زمن الخلفاء من بقايا الموسيقى الأغريقية القديمة والموسيقى الآسيوية القديمة ، واللذين لم تكونا مختلفان فيما بينهما ، سواء في مبادئهما ، أو في نوع التطريب الذى كانا تحدثانه .

= للموسيقى العربية هي نفسها مقامات الموسيقى عند الاغريق ، وإن كانت قد أعطيت أسماء أخرى ، كما أن المصطلحات الفنية الفارسية ، المستخدمة في الموسيقى العربية ، أكثر بدرجة كبيرة عن تلك المشتقة من اللغة اليونانية ، ومن بين الكلمات المشتقة عن اليونانية نلاحظ بصفة خاصة هذه الكلمات التى نراها تتكرر في كثير من بحوثهم : موسيقى ، موسيقا ، موسيقا ، وهي كلمات جاءت من الكلمة اليونانية *mousikê* وتقابل بالفرنسية كلمة *musique* ، وكذلك كلمات موسيقار وتقابلها عندنا كلمة *musicien* وموسيقارى أو موسيقال وتقابلها كلمة *musical* ، ثم كلمة موسيقان وتشير إلى ناي بان وهي آلة موسيقية ، ثم كلمة ليرة وهي مشتقة من الاغريقية *lyre* وكلمات كويطرة ، قيطرة ، قيثارة ونحوه من الكلمة اليونانية *khitara* و *cithare* ، وكلمة قاتون وهي من اليونانية *canon* الخ الخ .

(١) يقول جمال الدين في مقدمة بحثه عن الموسيقى العربية ، بشكل صريح :

وإني أذكر أسماء النغم

مختلفة على قوانين

المعجم

أى أنه يستعيد أسماء كل الأنغام طبقا للنظام الموسيقى الفارسي .

المبحث الخامس

عن نظام الموسيقى العربية وعن نظرية هذه الموسيقى

يبدو أن نظام الموسيقى العربية لم يحفظ لنفسه بشكل ثابت ، وأن المؤلفين لم يتفقوا على الدوام حول طريقة تأليفه ، فالبعض يقسم المجموعة الثمانية (الأكتاف) إلى تونلات وأنصاف تونلات وأرباع تونلات ، ليبلغ بذلك عدد النغمات في السلم الموسيقى أربعاً وعشرين نغمة مختلفة ، وألوزان يقسمونها إلى تونلات وأثلاث تونلات ليصبح السلم الموسيقى مكوناً من ثمانى عشرة نغمة ، وهناك فريق آخر يزعم أن الخط البياني العام للنغمات يشتمل على أربعين نغمة ، وحيث يحظى التقسيم إلى أثلاث التونلات بالقبول العام ، فإنه يترتب على ذلك أن تشتمل هذه الأربعون نغمة على مجموعتين ثمانيتين وثلاث ، باتساع أو مدى هذا النظام كله ، وهو الأمر الذى يتفق فى الواقع مع الخط البياني العام للأنغام التى وجدناها موضحة فى العربية ، وهو الخط الذى سنعرف به فى موضعه من البحث .

إن النغمات الطبيعية ، أى تلك التى تتابع فى النسق الدياتونى تأتى مرتبة فى النظام الموسيقى عند العرب ، على نفس النحو الذى نجدتها مرتبة عليه فى النظام الموسيقى عند اليونان ، أى على شكل رباعيات ، أى سلسلة من أربع نغمات متعاقبة تسمى : بمجر (جنس أو عقد) .

وتؤدى الفواصل الثلاثة التى يضمها البحر الأول ، أو الرباعية الأولى ، إلى نشأة ثلاثة مقامات رئيسية ، هى نمط لكل المقامات الأخرى . ولقد كان هذا هو الشيء نفسه فى النسق الموسيقى عند الاغريق . كذلك فإن الفواصل الثلاثة فى الرباعية الأولى ، تؤدى بالمثل إلى نشأة ثلاث رباعيات أخرى تحدد المقامات الرئيسية ، إذ أننا لن نحصل ، على أية طريقة نشكل عليها فواصل السلم الدياتونى ، إلا على ثلاث رباعيات مختلفة : فإما أن يشكّل نصف التون الفاصلة الأولى ونحصل بذلك على البحر : سى ، أوت (دو) ، رى ، مى si, ut, re, mi ، وأما أن يكون نصف التون هو الفاصلة

الثانية ونحصل بذلك على الرباعية التالية : رى ، مى ، فا ، صول ، ré, mi, fa, sol ،
أو أخيراً أن يوجد نصف التون في الفاصلة الثالثة ، وهو الأمر الذى سيشكل الرباعية
التالية : أوت (دو) ، رى ، مى ، فا ut, ré,mi, fa : وهكذا ، فمن أية درجة من
درجات السلم الدياتونى نهد أن نبدأ ، فإننا لن نجد النغمات تنتظم قط الا على
واحدة من هذه الطرق الثلاث .

واليكم الآن علام يقوم مبدأ البحر في النظام الموسيقى العربى

المبحث السادس

بيان بالنظام الموسيقى عند العرب

يفسر المؤلف المجهول للبحوث التي حصلنا عليها ، والتي تحمل عنوان :
الشجرة المغطاة بالورود التي تضم كؤوسها مبادئ فن الموسيقى — يفسر على هذا
النحو تكوين هذا الفن :

تتألف قاعدة الغناء الطبيعي من ثمانى نغمات لحنية تخرج من الحنجرة بشكل
طبيعى ، تتصل أولاها بالأخيرة بصلة مباشرة . ولا يمكن أن تنتج نغمة أخرى بخلاف
هذه النغمات ، وبشكل طبيعى ، عن طريق الصوت ، ويطلق على هذه اسم الدورة
الخاصة بالمرست . وقد سميت على هذا النحو لأن كلمة رست بالفارسية تعنى
مستقيم . ويطلق عليها كذلك اسم دورة الدرجات أو الانقالات أو دورة الفواصل
أو الأبعاد المتعاقبة ^(١) وحين نبليغ النغمة الثامنة تتم الدورة ، وتسمى هذه
بالفاصلة الكاملة ، لتبدأ عندئذ دورة أخرى ...

وحتى نزيد هذا البيان وضوحا فإننا نضيف هنا أمثلة مدونة بنوتات
الموسيقى الأوربية : ونحن ننوه سلفا بأننا نستخدم هنا السلم الموسيقى
المنقسم إلى أثلاث تونات لأنه يحظى بقبول أكبر من غيره من قبل المؤلفين
العرب ، ولأنه أكثر توافقا مع الجدول الموسيقى فى آلاتهم . وطبقا لهذا السلم
فإن الفاصلة التي نسميها نحن بنصف التون الدياتونى ليست (فى سلمنا)
سوى ثلث تون . وحيث لا توجد قط فى سلم الرست ، فواصل أقل من
الفاصلة ذات ثلثي التون ، فقد لجأنا إلى إستخدام العلامة x للإشارة إلى
فاصلة تزيد على ثلث التون ، وأضافناها إلى النوتة فا fa ، ولولا ذلك ، وكما سبق أن
لاحظنا ، لكانت تساوى فى السلم العربى فقط ثلث التون مى mi ، إذ أن هاتين

(١) كلمة متعاقبة أو متوالية فى هذه الحالة تعنى الشيء نفسه الذى تعنيه كلمة دياتونية
فى النظام الموسيقى عند الاغريق ، وعندنا نحن كذلك .

النغمتين في نظامنا الموسيقى ، تقدمان فاصلة من نصف تون دياتوني ، بينما تقدم هذه فاصلة من ثلث تون فقط في النظام العربي ، وقد فعلنا الشيء ذاته ، والسبب نفسه مع النغمة أوت (دو) ut .

مثال للدورة من درجات (أو إنتقالات) متعاقبة
أو دياتونية مع فاصلة كاملة

الدورة الأولى



بداية الدورة الثانية



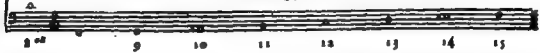
ثم يتابع المؤلف العربي حديثه قائلا: وعندما نبدأ من هناك — يقصد من النغم الثامن أو التون الثامن — ونواصل تقدمنا حتى التون الخامس عشر ، فإننا نبلغ الدرجة الأخيرة من النظام . وهو ما نطلق عليه اسم دورة كاملة مضاعفة أو نظام كامل .

مثال للدورتين اللتين تشتمل عليهما الخمسة عشر درجة (أو
انتقال) المتعاقبة ، أي مثال لدورة كاملة مضاعفة أو لنظام كامل

الدورة الأولى



الدورة الثانية



فوأخيرا فإن الأسماء التى يتعلمها الفلاسفة القدماء والفرس على هذه التونات (التونات) أو الأنغام ، نجدها اليوم متضمنة فى أسماء : هنوك ^(١) وأبعاد ^(٢) ، وانتقالات ^(٣) وأخيرا برداه ^(٤) ، وهى كلها كلمات فارسية .

أما عن الأسماء الخاصة التى أطلقت على التونات أو الأنغام ، فقد أعطيت لها طبقا لترتيب انتقالاتها أو درجاتها .

فنسمى البرداة (أو التونة) الأولى جنر الرست أو اليكاه ^(٥) : وتسمى الثانية جنر الدوكاه ^(٦) : والثالثة جنر السيكاه (أو السهكه) ^(٧) والرابعة جنر الجاركا ^(٨) والخامسة جنر الينجيكاه ^(٩) والسادسة جنر البرداه الحسينى ^(١٠) ،

(١) مجموعات أو سلاسل .

(٢) فواصل .

(٣) درجات .

(٤) تون أو نغم .

(٥) هذه الكلمة فارسية ، وتعنى أول درجة أو الدرجة الأولى ، وهى تتكون من بك التى تعنى فى الفارسية واحد أو أول ، وكاه وتعنى موضع أو مكان .

(٦) وتعنى هذه الكلمة الدرجة الثانية وتتكون من كلمة دو بمعنى اثنين (أو الثانى) وكاه بالمعنى السابق .

(٧) سه (أو : سى) بمعنى ثلاثة (أو الثالث) .

(٨) جهلر (بتطيش الجيم) أو جلر (مع عدم تطيشها) ومعناها أربعة (أو الرابع) .

(٩) بنج ومعناها خمسة (أو الخامس) .

(١٠) الحسين هو اسم شهيد مسلم تألفت على شرفه كثير من الأبيات والأناشيد والقصائد الغنائية ، ولعل السبب الذى أدى إلى إطلاق اسم الحسينى على هذه الدرجة ، هو أن كل هذه الأغنيات قد ألّفت على المقام الذى كان يتخذ من هذه الدرجة (أو الإنتقال) أساسا له ، أى أنها كانت بالنسبة له بمثابة القرار أو النغمة الأساسية .

أو الشكاه^(١) والسابعة المقلوب^(٢) أو الهفتكاه^(٣) . وتلكم هي الجنور السبعة على النحر الذى أوردناه .

مثال للجنور السبعة

Exemple des sept Racines.



الهفتكاه	الشكاه	البجكاه	المشاركاه	السيكاه	الدوكاه	الريست
أو المقلوب	أو الحسي				أو اليكاه	
اليكاه السابعة	اليكاه السادسة	اليكاه الخامسة	اليكاه الرابعة	اليكاه الثالثة	اليكاه الثانية	اليكاه الأولى

فإذا صعدنا حتى النغمة الثامنة فيسمى هذا فوق أو أعلى الريست ، وهو الجواب على جذر الريست ، وبشكل كما سبق القول فاصلة كاملة ، أما إذا صعدنا حتى التاسعة ، فإنه يسمى أعلى جذر الدوكاه ، وبشكل جوابا له كذلك .. وهكذا دواليك حتى النغمة الرابعة عشر ، التى هى أعلى أو فوق المقلوب وجوابه . وأخيرا فإذا ما صعدنا حتى النغمة الخامسة عشر ، فإنها تصبح جوابا لجواب الريست . وبطريقة أخرى ، وكما قلنا فإنه يسمى كذلك الفاصلة المزدوجة الكاملة .

(١) شش ومعناه ست أو ستة (أو السادس) .

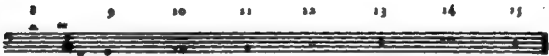
(٢) مقلوب ، وقد أطلق عليها ، على وجه الترجيح ، هذا الاسم لأنها تعلن عودة السلم النغمى ، أو النسق النغمى ، عندما يعود العازف أدراجه ، بعد أن يكون قد بلغ النغمة الثامنة على النحو الذى سنعرض له عما قليل .

(٣) هفت ومعناها سبع أو سبعة (أو السابع) .

Exemple des Récitatives et de leur Réplique.



جطر	جطر	جطر	جطر	جطر	جطر	جطر
الريث	الدوكاه	السيكاه	الشكركاه	البنجكاه	الشككاه	المضكاه
أو اليكاه					أو الحسني	
الريث المثلث	الريث العاقل	الريث الثالث	الريث الرابع	الريث الخامس	الريث السادس	الريث السابع



جواب	جواب	جواب	جواب	جواب	جواب	جواب
جطر	جطر	جطر	جطر	جطر	جطر	جطر
الريث	الدوكاه	السيكاه	الشكركاه	البنجكاه	الشككاه	المضكاه
الريث العاقل	الريث الثالث	الريث الرابع	الريث الخامس	الريث السادس	الريث السابع	الريث الثامن

(ملحوظة : اليكاه هي جواب الدرجة [الراس] وبذلك يكون لفظ أو كتاب بمعنى ثمانية فصيح اليكاه رقم ٨)

والحال على نفس المتوال عند المهيوط ، فحين يهبط أو تنزل إلى مائمت أو ما أسفل
الريث ، فإننا نكون بصدد نغمه من أسفل المقلوب ، فإذا نزلت مرة أخرى عن الريداه ،
فسيكون هذا هو أسفل الحسني ، وهكذا دواليك حتى يرداه أسفل الريث . وهذه
الفاصلة الثلاثية الكاملة أو التامة تحوى على كل نغمات الريداهات .

مثال لهذا البيان مع تطوراته أو امتداداته برده تحت الجذور

Bordék du dessous des Raciers.



أو الموصول^(١) أو آلات أخرى شبيهة ، وإذا لمست ثقبوها السبعة وأنت تنفخ فيها ، فإنك ستحصل على هذه النتائج .

« وسننهي هذا الفصل ، وهو الفصل الأخير من الباب ، بملاحظة ، هي أنك ستكون بحاجة فيما بعد ، حين يتصل الأمر باستخراج الالخان الموسيقية من الشجرة^(٢) إلى نصف بردها ، وتقع هذه بين براده ما والبرده التالية . وتسمى البردها ، بالتحديد الذى وضعناه لها : البردها المقيدة^(٣) ، أما أية بردها أخرى فتسمى مطلقة^(٤) .

« وإليك العلامات التى نتعرف بها على البرداهات ، المقيدة والمطلقة ، سواء فى جذور الشجرة أو فى فروعها^(٥) ، فالمطلقة خط يمر بمركز عيون الشجرة وينتهى بحيط الدائرة ، فى حين أن البردها المقيدة توجد عند طرف كل برداهات التون التى هى جزء منه^(٦) ، سواء من ناحية هذا الطرف أو ذاك ، ومع ذلك فإذا وجدت المقيدة بين برداهات هذا التون ، فذلك لأن ليست لها به علاقة خاصة . ويتعرف عليها المرء بسهولة عند تكوين لحن . وانتبه لهذا جيدا ، فهذه نقطة دقيقة .

« وفى الواقع ، فعندما يؤلف دارس لحننا ينبغي أن توجد به أنصاف بردها كما فى مقامات الرمل ، والرهاوى ، والركبى ، والحجاز^(٧) والعشاق^(٨) ، ومقامات أخرى

(١) الموصول آلة موسيقية فارسية مجهولة لنا .

(٢) الأنغام .

(٣) مقيدة أى مربوطة .

(٤) مطلقة بمعنى حرة .

(٥) يطلق اسم فروع الشجرة على الأنغام المتفرعة بشكل منهجى عن الجذور ، والفروع هى النغمات التى تكون الفاصلة الثلاثية الغالبة فوق وتحت النغمة الجذرية .

(٦) يتعلق الأمر هنا بالفرق الذى يميز أنصاف التون الطبيعية عن أنصاف التون

العارضة ..

(٧) حجاز ، وتعنى هذه الكلمة الآتى من بلاد الحجاز ، وللفظونها فى العربية حجاز .

(٨) عشاق ، وهى تعنى العاشق الرطبان ، ولعله قد سمي بهذا الاسم لأن نغمته توحى

بالحب ، ومع ذلك فيزعم بعض المؤلفين أنه يوحى بالشجاعة والفضيلة .

شبيهة ، وهى كثيرة العدد ، تبعا لترتيب درجاتها أو انتقالاتها الطبيعية ، وإذا ما عرف ما ينغى عليه أن يأخذ نفسه به لكى يصعد أو يهبط إلى أنصاف البرداه ، فإنه سيتمكن من تكوين عدد كبير من الألحان بإذن الله .

« واعلم كذلك أن نصف البرداه الذى انتبهنا من الحديث عنه هو نصف تون ، وأنه يوجد تون كامل^(١) من نصف برداه لنصف برداه آخر ، وأنه يوجد تون ثان بين النصف تون الثانى والنصف تون الثالث ، وهكذا دواليك حتى التون الذى ينتج التساوق النغمى مع التون الأول^(٢) ، وهذا مما يصعب تنفيذه بالصوت البشرى . ومع ذلك فسوف يتعرف المرء على صحة مذهبنا إليه ، إذا ما لجأ إلى آلة الموسيقى ، ذلك أن الانسان يستطيع ، على هذه الآلة ، وبين نغمتين دياتونيتين ، أن يحصل على نغمتين أو ثلاث نغمات أخرى ، مختلفة لكنها متنافرة . ففهم ذلك جيدا تكن على الطريق الصحيح . »

وبعد أن يتحدث على هذا النحو عن طبيعة الأنغام ، وعن الانتقالات (الدرجات) ، والأبعاد (الفواصل) ، وبعد أن يعرفنا ماهية النغمات الجذرية والنغمات المشتقة ، وأنصاف التونات الطبيعية ، وأنصاف التونات العارضة وأخيرا ، بعد أن يبين إستخدام كل هذه الأشياء ، ينتقل المؤلف إلى الفصل الثالث ، الذى يعالج فيه أسماء الجنود الأربعة الأولية ، والطريقة التى تتحول بها أو تندمج بها ، أحدها فى الآخر . وعن تكوين اشتقاقات المقامات^(٣) والشعب^(٤)

(١) عندما يرد التعبير على هذا النحو فإن المعنى لا يبدو واضحا . ولعل من الواجب أن يقال : إن نصف برداه حين يضاف إلى نصف البرداه التالية فإنهما يكونان معا نغمة كاملة ثم إن النصف الثانى حين يضاف إلى نصف البرداه الثالث فإنهما معا كذلك يكونان نغمة كاملة أخرى .

(٢) النص فى العربية هو : إلى جوابها ؛ ولكن الأقل من ذلك غموضا فى لغتنا الموسيقية هو أن نقول حتى النغمة التى تحدث تساوفا نغميا مع النغمة الأولى .

(٣) مقامات والمفرد مقام ومعناه الموضع أو المكان أو الدرجة .

(٤) شعب والمفرد شعبة بمعنى غصن ؛ وعلى هذا النحو تسمى النغمات المشتقة عن الفروع أو الاشتقاقات الأولى ، فى النظام الموسيقى العربى ؛ وهكذا تشتق الشعب عن الفروع ، كما تشتق الفروع عن الجنود .

والأوزات^(١) ، وعن علاقاتها بعلامات البروج الاثنتى عشرة ، وبالعناصر الأربعة ، والأمزجة الأربعة ، وأخيرا بتكوين الشجرة الموسيقية . وهذا الفصل يتكون من جزئين ويستحق بدوره أن نعرضه .

القسم الأول — عن الجذور الأربعة وعن اشتقاقات كل منها ، وعن علاقاتها بعلامات البروج وبالعناصر وبالأمزجة

• تأتى الجذور الأربعة مكونة بطريقة تماثل تكوين العناصر الأربعة ، أصل أو مبدأ كل شيء ، وأول هذه العناصر وهو النار ساخن وجاف : وهو ينتقل من هذه الحالة إلى حالة الهواء وهو حار رطب ، وينتقل هذا بدوره إلى حالة الماء مبدأ البرودة والرطوبة ، ويتحول هذا أخيرا إلى حالة التراب^(٢) مبدأ البرودة والجفاف .

• تلکم هي تحولات العناصر الأربعة . أما تحولات الجذور فهي على النحو بشكل مطلق . أما أولها وهو الذى لم يشتق عن غيره فهو الرست ، ومنه يتفرع العراق^(٣) ، وعنه يتفرع الزهر فكند^(٤) ، ومن الأخير يتفرع الأصفهان^(٥) .

وهذه النضامات الأربع^(٦) هي جذور أو قواعد الأنغام أو المقامات جميعا ، وعن هذه الجذور تولد الفروع الثانية : فرعان عن كل جذر أو قاعدة ؛ وقد نتج هذا العدد الكبير من المقامات ، واشتقاقاتها بعضها عن البعض الآخر ، مع تنوع

(١) أوزات والمقد أواز بمعنى نغمة أو تون .

(٢) الكلمة العربية تراب وهي تدل على تربة غير متسكة ، أو غبار .

(٣) وقد أطلق هذا الاسم على هذا المقام لأنه ابتكر فيما يقال في بلاد العراق .

(٤) زهر فکند ، كلمة فارسية .

(٥) أصفهان ، ويلفظها المصريون وإصفهان ، أما الآوريون فيلفظونها إسبهان ، وهو اسم عاصمة فارس ، كما أنه هو المكان الذى يزعم أنه قد اخترع فيه هذا المقام . وفي بعض المخطوطات نجد أن نغمة الأصفهان تسبق نغمة الزهر فکند ، فهل كان هذا الاختلاف قائما في أذهان المؤلفين أم أنه خطأ من جانب النساخ ؛ لكن هذا أمر لم يتيسر لنا بعد أن نكتشفه .

(٦) كلمة ton (نغمة) هنا مستعملة بمعنى نغمة الأساس ، كما فعل أحيانا .

أصنافها ، من تطور أو امتداد الفواصل التي تحدثنا من قبل عنها ، ومن قابلية بعضها أن يندمج مع غيره ، إذ يتجج بالضرورة عن كل ذلك عدد كبير من النغمات ، ومع ذلك فهناك نغمات من بينها تعد ناشرا ، وأخرى هي نغمات متوافقة ؛ وانتهى لهذا ، ذلك أن الأمر يتعلق بالطريقة التي تشتق بها المقامات من الجنود : فمن الرست يشتق الزنكلا والعشاق^(١) ، ومن العراق : الحجاز وأبو سليك ، ومن الزهرفكند الرهاوى والبزرك^(٢) ، ومن الأصفهان : الحسينى والنوى^(٣) .

« وعلى هذا الأساس ، وبحكم هذه القاعدة ، نجد لدينا اثني عشر نغما أو تونا نسميها مقامات ، هي بدورها جذور لمقامات أخرى . ومع ذلك فلهذه المقامات الاثني عشر الأولية ، بحكم أصلها ، علاقة أكيدة بعلامات البروج الاثنتى عشرة » .

« فالرست والزنكلا والعشاق ذات مزاج حار وجاف ، فهي تتجاوب مع عنصر النار ومع المزاج الصفراوى ، وبصفة خاصة فإن الرست يتفق مع برج الحمل والزنكلا مع برج الأسد والعشاق مع برج القوس . أما العراق والحجاز والبوسليك فلهم مزاج حار ورطب ، فهي تتجاوب مع عنصر الهواء ومع المزاج الدموى ، ويتفق العراق مع برج الجوزاء والحجاز مع الميزان ، والأبوسيليك مع الدلو ؛ أما الزهرفكند والرهاوى والبزرك فلهم مزاج بارد ورطب ، فهي تتفق مع عنصر الماء ومع المزاج البلغمى ، ويتجاوب الزهرفكند مع برج السرطان ، والرهاوى مع برج العقرب ، والبزرك مع برج الحوت أما الأصفهان والحسينى والنوى فلهم مزاج بارد وجاف ، فهي إذن تتفق مع عنصر التراب ، ومزاجها سوداوى ، ويتجاوب الأصفهان مع برج الثور والحسينى مع برج العذراء والنوى مع برج الجدى »

(١) سبق لنا أن لاحظنا أن كلمة عُشاق تعنى المحب الوهان ، وأن هذا المقام رأى بعض المؤلفين يوحى بالشجاعة والفضيلة . أما الزنكلا الذى يتفرع فى الوقت نفسه عن نفس الجذر فله رأى هؤلاء المؤلفين أنفسهم طابع شديد التعارض ، فهو يوحى — عندهم — بالخرن والأسى والشجن . فكيف يمكن أن تخرج من جذر واحد أشياء من طبيعة مختلفة ؟ أما كلمة زنكلا نفسها فتعنى الرنة أو الرنين .

(٢) بزرك ومعناها كبير ، وهى كلمة فارسية .

(٣) نوى ومعناها جديد ، وهى كذلك كلمة فارسية .

ومن الواضح أنه توجد هنا أخطاء كثيرة وفاحشة ارتكبت بفعل إهمال أو جهل الناسخ العبري ، ذلك أن المقامات هنا لا تتبع ، كما كان ينبغي لها أن تفعل ، ترتيب علامات البروج ، ومع ذلك ، فحتى نجنب القارىء مشقة تقويم هذه الأخطاء بنفسه ، وهو الأمر الذى يمكن أن يتم برغم ذلك عقليا ، فإننا سنقدم لوحة صغيرة للجدول مقسما إلى اثنتى عشر نصف تون مع اشتقاقها عن الاثنتى عشر مقاما الرئيسية ، ومع ارتباطها بالعناصر الأربعة وبالبروج .. الخ . وكذلك الأوازات الست التى تتكون من كل زوج من أنصاف التونات هذه ، متطابقين فى ذلك مع منهج ونظام المؤلف . ونحن فى هذا لم نهمل سوى التماثلات الأخرى ، التى تتناول التفاصيل الرهيفة (والتى لاضرورة لها) أو العلاقات الخرافية والمترومة ، التى أقامها المؤلف بين الأنغام (المقامات) والكواكب وأيام الأسبوع ولياليه .

Exemple des douze Maqamat et des six Aouda, et leurs Derivations et de leurs Rapports.

SEMITA.	TAUREAU.	CHEVAL.	SCORPION.	VERSEAU.	PISCES.
Bile.	Sup.	Figur.	Figur.	Figur.	Humourain.
Feu.	Air.	Feu.	Feu.	Air.	Terre.
Chaud et sec.	Humide et froid.	Humide et froid.	Chaud et humide.	Humide et froid.	Froid et sec.
SEIT.	SEIT.	SEIT.	SEIT.	SEIT.	SEIT.
.
.
.
.

المقام الأول المقام الثاني المقام الثالث المقام الرابع المقام الخامس المقام السادس المقام السابع المقام الثامن المقام التاسع المقام العاشر المقام الحادي عشر المقام الثاني عشر المقام الثالث عشر

المقام الأول المقام الثاني المقام الثالث المقام الرابع المقام الخامس المقام السادس المقام السابع المقام الثامن المقام التاسع المقام العاشر المقام الحادي عشر المقام الثاني عشر المقام الثالث عشر

المقام الأول من الأصابع

المقام الثاني من الأصابع

المقام الحادي الرابع أو المقام الرابع

مثال عن المقامات الاثني عشر ، ومن
الأوزات الست ، وعن اشتقاقاتها ، وعن
علاقاتها

الحوت	الدور	الحدي	القوس	المقبوس	البراق	البغراء	الأنشد	السرطاف	الخرباء	الغور	الشمع
سوداوى	بلصى	دمعى	صغراوى	سوداوى	بلصى	دمعى	صغراوى	سوداوى	بلصى	دمعى	صغراوى
الغراب	الماء	المغواء	الحمار	الغراب	الماء	الغراء	البار	الغراب	الماء	المغواء	الحمار
بارد	رطب	حار	حار	بارد	رطب	حار	حار	بارد	رطب	حار	حار
صواب	وحناف	وبارد	ورطب	وحناف	وبارد	ورطب	وحناف	وبارد	ورطب	وحناف	وحناف
الريث	بوى	بروك	أمر صليط	عشاق	حسبى	وفاوى	حشار	ريكللا	اصهار	ريكلند	عربى

«وحين نقول إن طابع الرست حار وجاف فإننا لانزعم أن الصفات الأخرى لا توجد فيه كلية ؛ ولكننا نريد أن يفهم من قولنا هذا ، أن ماهو فيه أوضح من غيره . سواء في جوهره أو في تأثيره ، هو الحرارة والجفاف »

« وينبغي قول الشيء نفسه بخصوص الأمزجة الأربعة ، فهناك من بينها ما يتفق مع عنصرين ، ومن بينها أمزجة تتفق مع عناصر ثلاثة ، وأخرى في النهاية توجد فيما بين هذه العناصر الأربعة . وهذا أمر بالغ الاتساع ويشتمل على علم عميق » .

«ولكى نعود إلى الموضوع الذى نعالجه فإننا نقول إنه من بداية كل واحد من الاثنى عشر مقاما ، ومن نهايته ، تتكون نغمتان أخريان ليستا ، لا هذه ولا تلك ، هى المقام الأول (الأصل) ، وهو الأمر الذى يتم لأن أنغام الفواصل تتصل وتختلط ، بعضها مع بعضها الآخر ، كما ألحنا إلى ذلك من طرف خفى من قبل ، فقد قارنا المقامات أو الأنغام بالشعبتين اللتين تتفرعان عن غصن شجرة ما ، ورأينا كيف تتكون ، بهذه الطريقة ، من خليط هذه المقامات ، ست درجات أخرى تسمى أوازات ، ومن خليط كل زوج من المقامات تشتق أو تتفرع أواز واحدة^(١) »

« فإذا ما أبدى امرؤ اعتراضا ، وإذا ما سأل لماذا توجد أوازات ست وليس اثنتى عشرة ، أو لماذا لا يكون العدد الذى ينتج عن ذلك سبعا ، فلأولئك الذين يجعلون الأمر على هذا النحو ، سوف نجيب على ذلك ، بأننا بعد أنمنا حديثنا عن تكون الاثنى عشر مقاما ، قد قلنا من قبل إنه تتفرع كذلك شعبتان عن كل مقام على النحو الذى عرضناه ، وكل هذا يقلل من كثافة الدرجات أو الانتقالات ، بحيث لم يعد فى مقدورها أن تنتج أكثر من ست أوازات عن المقامين ، كما يعترف بذلك كل أستاذة الفن الذين يستطيع المرء أن يعتمد على رأيهم »

الفصل الثانى : عن الشعب وعن الأوازات المنضوعة عن المقامات ، وعن أسمائها ، طبقا للبحث فى وضع الشجرة التى تشكل موضوع هذا الكتاب

« قد منا من قبل أسماء الجذور الأربعة ، ووضحنا الطريقة التى يتكون بها هذا وذاك من الجذور ، وعلاقاتها بعلاقات البروج ، وبالعناصر الأربعة ، وبالأمزجة الأربعة ،

وبالأيام ، والليالي .. الخ وحددنا الفروع التى تخرج من كل جذر ، وأسماءها ، وقلنا كذلك إنه يصدر عن كل مقام شعبتان واحدة عند بدايته وأخرى عند نهايته ، وأنه تنشأ بين كل زوج من المقامات إواز واحدة . وطبقا لهذه القاعدة توجد أربع وعشرون شعبية وست أوازات ، أقوم الآن بعرضها عليك واحدة بعد واحدة طبقا لترتيبها . وسأبدأ بالرست ، أول المقامات ، وشعبته هما : المربع والبنجكاه ؛ ثم نأتى إلى الزنكلا وشعبته الجاركا والعزل ؛ أما العشاق فشعبته هما الزوالى والأواج ؛ كما أن شعبتى العراق هما القلوب والروى ؛ وشعبتا الحجاز السيكاه والمحصاد ؛ ولأبوسيليك العشيران ونوروز الصدى ؛ ولزيرفكند الركبى والرمل ؛ وللهواوى نوروز العرب ونوروز العمج ؛ وللبزرك النهف والمهايون ؛ ولالأصفهان النوروز والتشاورك ؛ وللنوى النوروز الناطق والمهاور ؛ وأخيرا فشعبتا الحسينى هما الدوكاه والمخير ، مما يشكل طبقا لقاعدة البيعى^(١) أربعاً وعشرين درجة (أو انتقالة) تتفرع عن المقامات .

« أما الأوازات الست المشتقة من المقامات فهى الكردانية والسلملك والمياه والكوش والنوروز والشهناز » ، وهى تتفرع كما يلى :

أولا : الكردانية عن الرست والعشاق ؛

ثانيا : والسلملك عن الزنكلا والأصفهان ؛

ثالثا : والمياه عن العراق والزيرفكند ؛

رابعا : والكوش عن الحجاز والنوى ؛

خامسا : والنوروز عن الحسينى والبوسليك ؛

سادسا : والشهناز عن الرهاوى والبزرك .

(١) هكذا يسمون قاعدة الاشتقاقات .

وقد اشتقت هذه الأوزات على هذا النحو ، طبقا للمبادئ والأسس ؛ وكل ما لم يرد هنا يمكن النظر إليه على أنه غير صحيح .

« لتعلم إذن أن الشجرة تضم كل هذه المقامات والشعب التي أطلعناك عليها ، ولكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأوزات . ولهذا السبب فقد تناولنا تكوينها بشكل منفصل بقصد أن نيسر دراستها ، وأن نجعل فهمها أكثر يسرا ، أو لكي نصل بالأحرى إلى غايتنا . لذلك فقد وضعنا نظام الشجرة تبعا للمنهج الطبيعي ، الذي للتأليف الهندي ، طبقا لما سبق أن ذكرناه ماسا بتكوين التونات أو المقامات » .

« ولقد جعلنا من الجنور الأربعة جنرا واحدا تصدر عنه كل الفروع ، ويستحق هذا الجنر أن يكون في وضع رأسي^(١) ، وبعد ذلك قسمناه إلى أربعة أقسام عينت كل منها بصفة خاصة في التكوين المبدئي للجنور الأربعة ، بواسطة دائرة كبيرة بالنسبة لدائرة هذا الجنر ، كما سبق أن علمناك » .

« وقد وضعنا أحدهما على يمين الجنر وهو الزنكلا ، والأخر على اليسار وهو العشاق ، وينشأ كل منهما من الموضع نفسه الذي تخرج منه برءاه جنر الرست ، وبعد ذلك وزعنا بقية الفروع الأربعة التي عرضناها من قبل غير هذه الجنور الأربعة » .

« وقد ولدنا شعبتي الرست وهما المبرقع والبنجكاه ؛ أما المبرقع فتتجه شعبته إلى أسفل في حين تتجه شعبة البنجكاه إلى أعلا ؛ أما الزنكلا فإن الجاركا هو جنره (شعبته) السفلى ، أما شعبته العلوية فهي العزل . وقد هيأنا الشعبة العلوية بحيث تبدأ من نفس جذع الفرع الذي نشأت هي عنه ، والذي يتجه إلى أسفل . وقد لاحظنا الوضع نفسه بخصوص كل مقام فيما عدا وضع الجنور الأربعة ، ذلك أن شعبتي كل جنر من هذه الجنور تتجهان ، متشعبتين ومتباعدين ، نحو الأسفل ، كما أن كلا منها تواجه الأخرى ، ذلك أن ترتيب النظام الهندي وهيئته تفرضان مجليه هذا الوضع » .

(١) لم نجد هذا الشكل قط مرسوما في البحث العربي لأن المخطوطة لم تكن تامة ، ولأن نهايتها كانت ناقصة ، وإن يمكن من المحتمل أن هذا الشكل كان ينبغي أن يوضع في هذا الجزء الأخير ؛ وزيادة على ذلك فليس من العسير أن تمثله طبقا للوصف الذي يقدمه عنه المؤلف .

« ومع ذلك فسوف نتعرف من الشعبتين اللتين تبدآن من الجذور على الشعبة الدنيا ، فهي التي توجد على يمين الجذر ، في حين تكون الشعبة العليا عن يساره . فافهم ذلك جيدا » .

« وزيادة على ذلك فإن أى إنسان صاحب ذوق ، ليس في حاجة كي نعلمه كيف يميز الشعبة العلوية عن الشعبة السفلية ، ومع ذلك فقد وضعنا إشارة تمييزها في الفرع ذاته ، قاصدين أن نسهل الأمور على المبتدئ ؛ فقد وضعنا عند طرف كل واحد من فروع الشجرة دائرة كبيرة ، بالمقارنة مع صغر عيون (دوائر) هذه الفروع ، وفي هذه الدوائر كتبنا اسم الشعبة العليا والشعبة السفلى ، وقد فعلنا الشيء نفسه بالنسبة للجذور كما سبق لنا القول » .

وقد لا نستطيع أن نتوسع أكثر من ذلك في تقديم هذا البيان ، دون أن نغوص في تفاصيل غامضة عن نظرية الموسيقى عند العرب ، وهي تفاصيل قد تتطلب تعليقات طويلة مثقلة بأدق التفاصيل حتى تبين . وهو أمر غير مناسب قط هنا . وأخيرا فإن ما إنتهينا من نقله إنما هو أكثر من كاف كي نتبين شكل النظام الموسيقى عند العرب .

المبحث السابع

عن مبادئ وقواعد التلحين أو التطريب في الموسيقى العربية

جعل العرب من طريهم مسألة أكثر صعوبة بكثير مما جاء عليه هذا الجانب من فن الموسيقى عند أى شعب من الشعوب على الإطلاق ، فمبادئ التطريب وقواعده معقدة ، حتى أنه لا يوجد قط متبحر يتجاسر على التباهى بأنه قد امتلكها بشكل تام .

وإذا ما صدقنا تاريخ هذه الشعوب ، فقد كان فن التلحين أو التطريب فيما مضى مصدرا لكثير من الأساليب أو الحيل للموسيقين الذين برعوا فيه ، حتى أنهم كانوا يستطيعون ، كيفما يحلو لهم ، التعبير عن كل المشاعر وكل العواطف وأن يوحوا بها بالتالى إلى كل من كانوا يستمعون إليهم ؛ بل أن التاريخ يذكر عددا كبيرا من الأمثلة على التأثير الرائع الذى كان يحدثه أولئك الموسيقيون ، الذين كانوا يعيشون في العصور التى ازدهرت فيها الموسيقى في بلاد العرب وفارس ؛ ولهذا السبب ، كان ينظر إلى هؤلاء الموسيقيين باعتبارهم علماء من الطبقة الأولى يستحقون عظيم التقدير .

أما المنهج الذى يتبعه العرب في تعليم فن التلحين أو التطريب فليس بأفضل من المنهج الذى تبنته في شرحهم لنظامهم الموسيقى : فأسلوب لغتهم المعبر عن أمور هذا الفن ، والمجازى في جزء منه ، البسيط في الجزء الآخر يعوق كثيرا في جلو الأفكار التى تفرق عادة ، فضلا عن ذلك ، في خضم محيط من كلمات لا تضيف أى معنى ، ولا تنبج على الدوام فرصة لاختيار الأفكار التى يسعى المرء لاقتباسها أو استخلاصها .

وهنا ، فإننا سندبر الحديث ، مرة أخرى ، على لسان ذلك المؤلف المجهول الذى أشرنا إليه في المبحث السابق ، وإليك كيف يشرح لنا أفكاره في بحثه عن الموسيقى ، الفصل الرابع ، وعنوانه : طريقة استخراج الجذور الأربعة من مخارج

البرداهات ؛ عن جذور الشجرة عند الممارسة وعن فروع هذه الجذور وعن المبدلات (*) وينقسم هذا الفصل إلى قسمين يحتويان على الاختبارات أو التجارب .
 * وهذه المناسبة نقول للداسين إن عليهم أن يعرفوا أننا عرضنا فيما سبق كل ما يتصل بعلم الأنعام .

القسم الأول — طريقة استخراج الجذور الأربعة من مخارج البرداهات ومن عيون جذر الشجرة عند الممارسة .

سنقوم في البداية بمعالجة مقام الرست وتكوينه :

« فهو يبدأ بردهاء جذر الرست^(١) وينزل إلى بردهاء أسفل المقلوب^(٢) وبعد ذلك إلى بردهاء أسفل الحسيني^(٣) ثم يصعد إلى أسفل المقلوب^(٤) وبعد ذلك إلى بردهاء جذر الرست^(٥) حيث يتوقف . »

مثال على تكوين مقام الرست

بردهاء من جذر	بردهاء من أسفل	بردهاء من أسفل	بردهاء من أسفل	بردهاء من جذر
الرست	المقلوب	الحسيني	المقلوب	الرست



1	2	3	2	1
بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة

[هذا التدوين وإعتبار الراست يعادل (صول) كان يعمل به حتى انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الدولي الأول عام ١٩٣٢ م . بالقاهرة . ثم أصبح الراست يعادل (دو)]

(*) المبدلات ، علامة موسيقية تستخدم للدلالة على تغيير في النغمة .

(١) انظر ما سبق ، مثال على الجذور السبعة ، بردهاء الرست أو البردهاء الأولى .

(٢) انظر ما سبق ، مثال للجذور التحتية (أسفل الجذر) ، البردهاء أسفل المقلوب .

(٣) انظر في المثال السابق نفسه ، البردهاء أسفل الحسيني .

(٤) المثال السابق نفسه .

(٥) انظر مثال الجذور السبعة السابق الإشارة إليه .

«وطبقاً لهذه القاعدة فإن نغمة الرست^(١) تتكون من ثلاث بورداهات مطلقة دون وجود لبرده مقيده^(٢) ، فهو إذن يتكون من خمس نغمات^(٣) »

أما عن مقام العراق فالإيكم ما يتصل بأمر تكوينه : فهو يبدأ ببرده من جذر الدوكاه^(٤) ويصعد إلى برده من السيكا^(٥) ، ثم ينزل مرة أخرى إلى بورداه من الدوكاه^(٦) لينزل أكثر من ذلك إلى برده من الرست^(٧) وبعد ذلك يواصل نزوله إلى برده أسفل المقلوب^(٨) ، حيث يتوقف .

مثال على تكوين مقام العراق

بورداه من جذر	بورداه من حذر	بورداه من حذر	بورداه من حذر	بورداه من حذر
المقلوب	الرست	الدوكاه	السيكا	الدوكاه



بورداه مطلقة	بورداه مطلقة	بورداه مطلقة	بورداه مطلقة	بورداه مطلقة
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

(١) كلمة نغمة تعني عموماً كل رنة لحنية ؛ وهي مستخدمة هنا بمعنى التطريب أو اللحن ؛ وهكذا فإن عبارة نغمة الرست هي الشيء نفسه الذي تعنيه عبارة لحن أو مقام الرست .

(٢) انظر مثال الجنزور السفلية (أسفل أو تحت الجنزور) .

(٣) ينبغي مما قيل هنا أن نرى أن كلمة نغمة قد جاءت مرادفة لكلمة تون أي مقام :

أولاً : بمعنى المقام أو اللحن وقد استخدمناها من قبل بهذا المعنى .

ثانياً : بمعنى نغمة لحنية وهنا نجد المعنى أو التفسير الذي ينبغي أن يكون لها الآن .

(٤) انظر مثال الجنزور السبعة ، جذر الدوكاه .

(٥) انظر المثال السابق نفسه .

(٦) انظر المثال السابق نفسه .

(٧) انظر المثال السابق نفسه .

(٨) انظر مثال الجنزور السفلية ، البرداهات أسفل الجنزور .

وهكذا يتكون مقام العراق من أربع بروداهات مطلقة وخمس نغمات.

ويبدأ الزيرفكنند بردهاء من جذر الدوكاه^(١)، ويصعد قفزة واحدة إلى بردهاء من جذر الحسيني^(٢) ثم يتخطى كل البرداهات الوسيطة في هذه الفاصلة ليصل إلى جذر البنجكاه^(٣)، ويصعد بعد ذلك إلى نصف بردهاء من الحسيني^(٤)، ومنه يهبط إلى بردهاء من الجارگاه^(٥)، ثم من ذلك أخيراً إلى السيكااه^(٦) حيث يتوقف.

مثال لتكوين من مقام الزيرفكنند

بردهاء	بردهاء	نصف بردهاء	بردهاء من جذر	بردهاء من جذر	بردهاء من جذر
سيكااه	جارگاه	حسيني	البنجكاه	الحسيني	الدوكاه
٦	٥	٤	٣	٢	١
بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة	بردهاء مطلقة

(١) انظر مثال الجنفور السبعة .

(٢) انظر المثال السابق .

(٣) انظر المثال السابق .

(٤) نصف البردهاء هي ، كما سبق أن شرحنا من قبل ، التي تقع بين بردهاء ما والتي تليها ، أي هي النغمة الوسيطة بين هاتين النغمتين ؛ وبمعنى آخر ، فحيث أن الحسيني هو الـ سي الطبيعية وأن النغمة التالية هي : أوت × فإن من الواضح أن يكون نصف الحسيني هو الأوت ut الطبيعية .

(٥) انظر مثال الجنفور السبعة .

(٦) انظر مثال الجنفور السبعة .

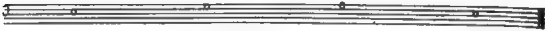
وطبقا لهذه القاعدة فإنه يتكون إذن من خمس بORDاهات مطلقة ، ونصف بORDاه مقيدة » .

« أما عن مقام الإصْفهان . فالله سبحانه وتعالى أعلم » .

هكذا بنى المؤلف بحثه فجأة ، أو على الأقل فهنا ينتهى كل ما فى حوزتنا من هذا البحث ، وثمة شواهد كثيرة على أنه كان يجهل مقام الإصْفهان ، وإن كنا سنستعِض عن ذلك بما يجزئنا به مؤلف آخر ، بسبب الأفكار العويصة التى يزخر بها مؤلفه . وإليكم بعض ما يقول بمناسبة حديثه عن مقام الأصْفهان :

« وإذا أردت المبدأ الرابع : فاحمل البيت الثانى^(١) إلى البيت الرابع^(٢) ثم ارتفع بمقدار درجة ، فيسمى ذلك بالبيت الخامس^(٣) ، ثم ابدأ من البيت الخامس إلى البيت الثانى ، واعمل ذلك ، تحصل على مقام الأصْفهان » .

مثال لتكوين من مقام الإصْفهان



البيت الثانى أو الدوكاه البيت الخامس أو البَنْجكاه البيت الرابع أو المَهَاركاه البيت الثانى أو الدوكاه

ولا يتخيلن أحد بطبيعة الحال أن الأغاني المؤلفة أو الملحنة على هذا المقام

(١) بيت أى منزل ؛ وهذه الكلمة مرادفة لكلمة مقام بمعنى مقر ، مكان ، درجة ، نغمة ، وهنا فإن نغمة الدوكاه هى البيت الثانى . انظر مثال الجنود السبعة ، ما جاء عن جذر الدوكاه ، وكذلك البيان الذى يسبق هذا المثال .

(٢) وهو الشيء نفسه الذى نراه بخصوص جذر المَهَاركاه . انظر مثال الجنود السبعة .

(٣) وهو الشيء نفسه الذى نراه بخصوص جذر البَنْجكاه ، انظر البيان ؛ ومثال الجنود السبعة .

أو ذاك ، تقتصر على مثل هذا العدد الصغير من الأنغام الذى سقناه فى هذه الأمثلة ، إذ لا يمكن أن يحدث هذا فى الواقع ، فهذه الأنغام - الأمثلة تشكل فقط النوتات المقامية ، أى تلك التى تشكل طابع المقام أكثر من غيرها . فحتى نحن ، فى تراثنا الكنسية ، التى ترتبط قواعد التطريب فيها على نحو ما بقواعد الطرب العربى ، فإننا نتعرف بالمثل على كل مقام ، عن طريق نوع من التشكيلة الغنائية ، المؤلفة من نوتات (نغمات) متميزة ، تحمل طابع هذا المقام .

ويخصى العرب فى موسيقاهم نحو مائة نغم أو مقام مختلف ، قد يكون بالامكان أن نقدم بياناً عنها على نحو ما قدمناه عن المقامات السابقة ، ومع ذلك فحيث أننا مضطرون لضغط مادتنا ، قاصدين أن نبين مكاناً للموضوعات الأخرى من بحثنا حول الموسيقى الشرقية ، فقد نعلم علينا أن نختار بين المقامات التى علينا أن نلزم الصمت عنها ، وبين تلك التى كان علينا أن نتناولها بالحديث . ولقد فضلنا ، كما كان علينا أن نفعل ، أن نقدم الأنغام الأربعة المبدئية والجذرية التى تعرضنا لها للتو .

ومع ذلك ، وحتى لا ندع الكثير للتمنى حول هذه النقطة ، وحتى نلقى نظرة سريعة على كل الينابيع ، وكذلك فى نفس الوقت على كل صعوبات قواعد التطريب العربى ، فإننا سنقدم الدورات الرئيسية أو السلم النغمى لهذا الإطراب ، ثم سنعطى أمثلة على التابعات المتأثرات لهذه الدورات ولتطورها المنهجى والهارمونى ، فى تسلسل عملية التلحين ؛ وحيث أننا نسعى لمزيد من الاختصار ، فسوف نقدم نوتة موسيقية لكل هذه الأشياء ؛ وحيث أننا كذلك سنستخدم علامات معينة خاصة ، غير مستخدمة قط ، للإشارة إلى فواصل فى الموسيقى العربية ليست موجودة فى موسيقانا ، فإننا سنتحدث فى البداية عن أصل وابتكار واستخدام الاشارات التى يستخدمها الشرقيون لتدوين موسيقاهم ، وكذلك عن هذه الاشارات التى توضح عن طريقها الفواصل التى يستخدمونها فى موسيقاهم ، والتى لم تدخل قط فى ممارستنا للموسيقية .

المبحث الثامن

عن العلامات أو الاشارات أو نوتات الموسيقى المستخدمة عند العرب ،
والشرقيين بصفة عامة ، وعن الوسائل التي استخدمناها للتصير عن
هذه الاشارات بالنوتات التي نستخدمها موسيقانا الأوربية

لم يكن الشرقيون منذ مائتي عام يعرفون قط الاشارات أو العلامات
لثدوين موسيقاهم أو في تدوين الموسيقى العربية . وقد كان ديمتريوس كانتيمير^(١)
Démétrius Cantemir هو الذى اخترع منذ مائة عام ونيف ، النوتات التي
يستخدمونها اليوم في بعض مناطق الشرق ، وبصفة خاصة في تركيا .

ومع ذلك فقد أكد منيسكى Meniski وكتاب آخرون ، على غير أساس
على الاطلاق ، أن العرب قد تبنوا ، من قبل ، استخدام هذه العلامات في ممارسة
موسيقاهم ، ولكنهم في الحقيقة لم يستخدموها قط ، ولقد أقنعنا أكثر رجالهم تبحرا
في العلم بأنهم لم يسمعوها على الاطلاق ، وفي واقع الأمر فإن بحوث الموسيقى
التي وضعها العرب لم تشر إليها ، في أية فترة ، على الاطلاق .

(١) ينتمى ديمتريوس كانتيمير إلى أسرة مرموقة من بلاد التار ؛ وقد ولد في عام
١٦٧٣ ، وكان أبوه حاكما لمقاطعات ثلاث في مولدافيا ، وقد أرسل الأخير ابنه الأكبر إلى
القسطنطينية ليتعلم هناك . وقد بقى ديمتريوس كانتيمير في هذه المدينة نحو عشرين عاما .
وهناك عكف على دراسة اللغة التركية والموسيقى ، وأحرز في ذلك تقدما سريعا . وخلال
هذه المدة ابتكر الكنونة الموسيقية التي أصبحت تستخدم منذ هذا الوقت في هذه البلاد وفي بلاد
أخرى كثيرة في الشرق . وليست هذه العلامات شيئا آخر سوى حروف الهجاء التركية ،
وهي على وجه التقريب نفس حروف الهجاء العربية . ولقد كانت القيمة العددية للأرقام هي
القاعدة التي اتبعها لايضاح الترتيب التعاقبي للنغمات ، في السلم الموسيقى ، مع الصعود في
درجات تبعد كل منها عن الأخرى لمسافة ثلث تون .

ومن بين المؤلفات المختلفة التي ألفها ديمتريوس كانتيمير نذكر كتابه عن الألحان طبقا
لقواعد الموسيقى التركية في مجلد واحد ، ومدخل إلى الموسيقى التركية .

ويرجع أن يكون السبب الذى أدى إلى حدوث هذا الخطأ وإلى أن يعطى لهذا الخطأ بعض مظهر من الحقيقة ، هو أن العلامات الموسيقية التى ابتكرها ديمتريوس كانتيمير ، كانت تتكون من حروف الهجاء العربية ، ومع ذلك فمن المعروف أن الحروف العربية كانت قد تُقبلت ، منذ قرون عدة ، فى كل لغات شعوب الشرق الذين خضعوا للعرب واعتنقوا الاسلام . أما ديمتريوس كانتيمير ، الذى تلقى علومه فى القسطنطينية والذى أتم فى هذه المدينة كل خطوات تقدمه وكل اكتشافاته فى الموسيقى ، فلم يفضل حروف الهجاء العربية فى تدوين الموسيقى إلا لأنها - هى كذلك - نفس حروف هجاء لغة البلد الذى كان يقيم فيه ، والذى وضع فيه مؤلفاته الموسيقية ، وهو بالتأكيد لم يشتط فى طموحه فيحلم بأن يتقبل العرب إشارات أو نوتته الموسيقية ، بله أن يتقبلها المصريون ، وهم أقل الشعوب جنوحاً نحو التجديد ، والذين - من جهة أخرى - ينظرون إلى الموسيقى ، تلك التى يحرمها الدين ، باعتبارها فناً جديراً بالاحتقار .

ولهذا السبب فلن نتحدث هنا عن هذه العلامات أو الاشارات ، باعتبار أنها تنتمى إلى الموسيقى العربية ، وإنما لأنها - فقط - كانت ذات نفع لنا فى تحديد درجات السلم الموسيقى العربى بدقة ، وكذا الجدول الموسيقى لآلاتها ، ولأنها تؤكد صدق ما دللتنا عليه الملاحظة والتجربة حول هذا الموضوع .

إن كل إشارة تتكون من هذه الحروف تشير إلى درجة من السلم الموسيقى ، مقسمة إلى ثلاثة أنغام (نوتات) ، وحيث أن المجموعة الثانية (الأوكاف) تتكون من شيء أقل من ست نوتات ، وأن العرب لا يحسبون مقابل ثلث التون إلا واحدة من نصفى التون الدياتونى ، فإن المجموعة الثانية (الأوكاف) توجد عندهم منقسمة إلى سبعة عشر ثلث تون ، محصورة بين ثمانى عشرة درجة مختلفة ، تشير إلى كل واحدة منهن إشارة خاصة .

ولقد أرغمتنا غيبة الاشارات الدالة فى موسيقانا على فواصل مشابهة ، على استخدام إشارات جديدة ، وعلى أن نعطى للأشارات التى كانت معروفة قيمة مختلفة عن تلك التى لها فى الاستخدام العادى ، لذلك فقد استخدمنا العلامة \times أو نصف رافعة لأثلاث التونات الصاعدة ، والعلامة \sim أو نصف الحافضة ، لأثلاث

التونان المأبطة والعلامة \times لفاصلة متوسطة بين ثلث وثلثي التون في النغم (أو التون) الصاعد ، والرافعة \div لثلثي التون الصاعدين ، والخفضة b لثلثي التون المأبطين .

وقد أمكننا بهذه الوسيلة أن نتمثل بواسطة نوتاتنا ، ويقدر من الدقة بمائل ما حصل عليه ديمتريوس كاتيمير عن طريق الحروف ، كل درجات السلم الموسيقي (العري) منقسما إلى أثلاث تونات . وقد حصلنا - زيادة على ذلك ، على ميزة أن ندون النغمات نفسها بطريقتين ، وأن نتمكن على الدوام ، ودون أن يتحقق من جراء ذلك ضرر واحد ، من أن نحل طريقة محل الأخرى حين يكون ذلك مفيدا ، وإليك كيف تحقق ذلك .

إذا افترضنا وجود نغمتين يفصل بينهما نغم فاصل أو مقام فاصل ، فإننا إذا رفعنا النغمة الدنيا بمقدار ثلث التون ، أو إذا خفضنا النغمة العليا بمقدار ثلثي التون ، فمن الواضح أن هذا سوف يعطينا الدرجة أو الانتقال نفسها ، وعلى العكس من ذلك ، فإذا نحن خفضنا النغمة العليا بمقدار ثلث التون ، أو إذا رفعنا النغمة الدنيا بمقدار ثلثي التون ، فإن من الواضح كذلك أننا بذلك نحصل على الانتقال أو الدرجة نفسها ، وبالتالي فإذا نحن رفعنا النغمة الدنيا بالعلامة \times التي تشير إلى ثلث التون الصاعد ، فسيكون الأمر مساويا لما نفعل إذا قد رفعنا النغمة العلوية بالعلامة (b) التي نعبر بها عن ثلثي التون المأبطين ، وبالمثل فإذا نحن دوننا النغمة العلوية بالعلامة (\div) التي تشير عندنا إلى ثلثي تون صاعدين ، فإنه ينتج الشيء نفسه لو أننا أشرنا إلى هذه النغمة العلوية بالإشارة (\times) التي تشير إلى ثلث التون المأبط . وسوف تعطينا هذه الحيلة ، كما سنرى بعد ذلك ، من مضاعفة الاشارات ، مما يجعل طريقتنا في التدوين أكثر بساطة بكثير عما كانت ستغدو عليه بغير ذلك . وزيادة على ذلك فسيصبح هذا أكثر وضوحا عند التطبيق ، وحتى نتمكن من الحكم مقدما على ذلك فسنقدم السلم العري مدونا بهاتين الطريقتين ، مقابلين النغمات المدونة بالاشارات المختلفة ، المعبرة عن الدرجة أو الانتقال نفسها ، بعضها مع البعض الآخر كاتين فوق كل نغمة ، الحرف العري الذي يشير إلى النغمة نفسها ، بالإضافة إلى الرقم العددي الذي يرتبط بها .

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
م ل ا ل ح ل ر - ل و له ل د ل ح ل ب ل ا ل ك ا ل ح ك ر ك و ك ه ك د ك ك ك ا



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
ك ط ا ل ح م ر م و م د ك ك ب ك ا ط ح ر و د ح ب ا



21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
م ل ا ل ح ل ر - ل و له ل د ل ح ل ب ل ا ل ك ا ل ح ك ر ك و ك ه ك د ك ك ك ا



المبحث التاسع

عن الدورات ، عن سلام الأنغام أو المقامات في الموسيقى العربية

ليست أعلى أو أدنى انتقالاً أو درجة ، من درجات الصعود أو درجات الهبوط لأول نغمة في السلم النغمي أو في قرار مقام ما ، وبصفة عامة ، هي التي تحدد الفروق بين المقامات النغمية عند العرب ، ولكنه الترتيب أو النظام الذي تتبعه الفواصل فيما بينها ، هو الذي يحقق بصفة أساسية هذا الغرض . وهكذا ، فمهما يكن حفظ المقام الموسيقي الذي نؤديه من الارتفاع أو الانخفاض ، فمن المفترض أنه يظل في الجالين نفس المقام ، ما لم يحدث تغيير في ترتيب الفواصل الواقعة بين النغمات .

وفي الوقت نفسه ، فإن المقامات تتنوع لتشكيل عددا هائلا ، فبخلاف هذه المقامات المتداخلة ، فإن بالإمكان كذلك تكوين عدد كبير من مقامات أخرى ، وذلك عن طريق تكوين الفواصل المختلفة في السلم النغمي بشكل مختلف ، أو حتى بالاكْتفاء بإضافة نغمة وسيطة إلى هذه النغمات من سلم آخر .

ولسوف نجعلنا الأمثلة الآتية ، ندرك بشكل أفضل ، عن أى شيء كنا سنقوله شرحا لذلك .

المقام عتاق	الدورة الأولى	الدورة الثانية
خ هـ م ح ر د آ 	خ هـ م ح ر د آ 	خ هـ م ح ر د آ
الدورة الثالثة	Circulation.	
خ هـ م ح ر د آ 		

الدورة الخامسة

الدورة السادسة



الدورة السابعة

الدورة الثامنة



الدورة التاسعة

الدورة العاشرة



الدورة الحادية عشرة

الدورة الثانية عشرة



الدورة الثالثة عشرة

الدورة الرابعة عشرة



الدورة الخامسة عشرة

الدورة السادسة عشرة



الدورة السابعة عشرة

الدورة الثامنة عشرة



الدورة العشرة عشر

الدورة العشر



الدورة الحادية والعشرون

الدورة الثانية والعشرون



الدورة الثالثة والعشرون

الدورة الرابعة والعشرون



الدورة الخامسة والعشرون

الدورة السادسة والعشرون



ط م ا ب أو س ل ك

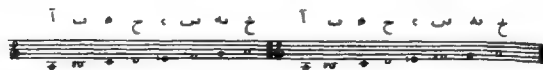
الدورة السابعة والعشرون

الدورة الثامنة والعشرون



الدورة التاسعة والعشرون

الدورة الثلاثين



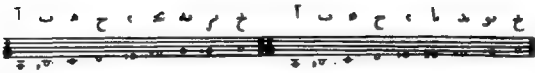
الدورة الحادية والثلاثين

الدورة الثانية والثلاثين



الدورة الثالثة والثلاثون

الدورة الرابعة والثلاثون



الدورة الخامسة والثلاثون

الدورة السادسة والثلاثون



الدورة السابعة والثلاثون

الدورة الثامنة والثلاثون



الدورة التاسعة والثلاثون

الدورة الأربعون



الدورة الحادية والأربعون

الدورة الثانية والأربعون

طام زكلا



الدورة الثالثة والأربعون

الدورة الرابعة والأربعون

طام إسحاق



الدورة الخامسة والأربعون

طام كوكبا

في رأس البحر الدورة الخامسة والأربعون



الدورة السابعة والأربعون

الدورة الثامنة والأربعون



الدورة الثامنة والأربعون

الدورة الخمسون



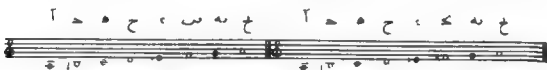
الدورة الحادية والخمسون

الدورة الثانية والخمسون



الدورة الثالثة والخمسون

الدورة الرابعة والخمسون



الدورة الخامسة والخمسون

الدورة السادسة والخمسون



الدورة السابعة والخمسون

الدورة الثامنة والخمسون



مقام يركند

الدورة التاسعة والخمسون

الدورة الستون



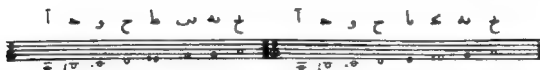
المورد الثانية والسفوف

الدورة الحادية والعشرون



و رأي المحي الدوره الزراعيه والسعوده مطلقه حجار

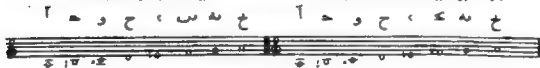
الدورة الثالثة والسبعون



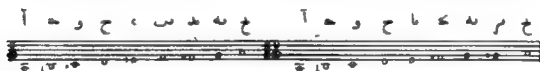
١٠٤٢

في أيّ أحرى النورة السادسة والسبع مائة

العمرة الحاضرة والسود مقام رهاوى



الفترة السابعة والسبعون



المؤرخة المسكونة

مقام

النورة النافعة والسود

عظم عراق



الدورة الثانية والسعد

الفورة الحادية والعشرون

مظہم کریمت



الدورة الثالثة والسبعون

الدورة الرابعة والسبعون



الدورة الخامسة والسبعون

الدورة السادسة والسبعون



الدورة السابعة والسبعون

الدورة الثامنة والسبعون



الدورة التاسعة والسبعون

الدورة المائة



الدورة الحادية والمائة

الدورة الثانية والمائة



الدورة الثالثة والمائة

84. Circulation.



ونلاحظ في هذه الدورات أن كثيرا من السلام الموسيقية لا تتطابق بشكل تام ، مع دورات متقدمها فيما بعد ، من المقامات نفسها التي تنسب إليها هذه الدورات . وهذا يؤكد ما سبق أن لاحظناه حين قلنا إن النظام أو النسق العرقي لا يحفظ على الدوام بالشكل نفسه ، وإن المؤلفين ليسوا على اتفاق فيما بينهم بهذا الخصوص ، ومن الواضح ، حتى عن طريق ما هو مدون بالمخطوطة التي استخلصنا منها هذه السلام الموسيقية أن سلما ما قد ينتمى في رأى بعض المؤلفين إلى مقام وينتمى في رأى مؤلفين آخرين إلى مقام مختلف .

ويلاحظ المرء من جهة أخرى ، أن هناك نغمة ثابتة لا تتغير ، تنتهج كل هذه السلام ، وهى تلك النغمة التي تُكوّن الفاصلة الرباعية فوق النغمة الغليظة ، والفاصلة الخماسية تحت النغمة الأخيرة الحادة . وهكذا نضع أيدينا على علاقة مصاهرة أخرى بين النسق الموسيقى عند العرب ، وبين مثيله عند الأغرقي ، الذي كانت الفاصلة الرباعية فيه تشكل نغمة ثابتة ، ليس فقط في الموسيقى من النوع الدياتوني ، وإنما كذلك في الموسيقى الكروماتيكية^(*) والموسيقى المتجانسة .

إذن فقد نظر العرب ، شأنهم في ذلك شأن الأغرقي ، وشأننا نحن كذلك ، إلى النغمة الرابعة الدياتونية من المقام ، باعتبارها نغمة أساسية ، وعلى هذا فقد قبلوا هم كذلك تقسيم السلم الرباعي لكل مقام ، إلى رباعيات ، أى إلى وحدات صغيرة ذات نغمات أربع . ومع ذلك فإننا ، خشية أن يظن بنا أننا نعر العرب بشكل مجانى ، رعن غير جدارة من جانبهم ، أفكارنا الخاصة ، سنجعل المؤلف الذى استقيناه منه الدورات السابقة يتحدث بنفسه :

يقول المؤلف : « تلك هى الدورات المعروفة ، أما النغمات الجنية فهى تقسيمات يطلق على كل منها اسم بحر^(١) ، ويتكون البحر الأول من الدورة

(*) تطلق على سلسلة من النغمات المكونة من أنصاف التونات ، سواء كانت نغمات صاعدة أو نغمات هابطة .

(١) انظر ما سبق أن قيل حول هذا الموضوع في المبحث الخامس .

الرابعة ^(١) من أربع نغمات .

البحر الأول ويتكون من أربع نغمات ؛

١	٤	٧	٨
أ	د	س	ح



البحر الثاني ويتكون من أربع نغمات ؛

« La seconde MER, qui est la seconde division, est composée des quatre autres sons,

٤	٧	٨	١١
د	س	ح	با



البحر الثالث ويتكون من أربع نغمات ؛

« La troisième MER est formée des quatre autres sons suivants,

٧	٨	١١	١٣
س	ح	با	مخ

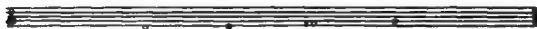


(١) انظر ما سبق ، الدورة الرابعة .

البحر الرابع ويتكون بالمثل من أربع نغمات ؛

« La quatrième MER est composée de ces quatre autres sons ,

١	٢	٣	٤
ح	ا	ب	هـ



وأخيرا البحر الخامس ويتكون بدوره من أربع نغمات ؛

« La cinquieme MER enfin est formée des quatre dernières notes ,

١	٢	٣	٤
ا	ب	هـ	خ



« وبمعنى آخر فأنت تعلم أن هذا ليس شيئا آخر سوى الجذور نفسها »

« فالبحر الثاني هو التقسيم الخامس من التقاسيم التى ذكرت من قبل »

« والبحر الثالث هو التقسيم السادس »

« والبحر الرابع هو التقسيم الرابع »

« والبحر الخامس هو التقسيم الخامس »

وهكذا إذن ، وبوضوح شديد ، يستقر تقسيم الدورة الرابعة إلى رباعيات أو وحدات تتكون من أربع نغمات . ويقدم المؤلف تقسيما لهذه الدورة كمثال على التقاسيم التى يمكن أن تنقسم إليها الدورات الأخرى .

ومع ذلك فإن النص هنا ، ونحن نوافق على ذلك ، غير قابل للفهم على الإطلاق عندما تقدمه كما هو ؛ فمما لاشك فيه إما أن الناسخ العربى لم يكن يفهم

شيئا مما كان يكتبه ، وإما أنه قد حذف أو حرف بعض الكلمات ، وهو أمر قد شوه المعنى الذى يقصد المؤلف إليه ، والذى ليس من العسير أن نحده .

وينبغى أن نعرف منذ البداية أن الموسيقيين العرب يُعدّون كل درجة من درجات السلم بمثابة جزء أو قسم من هذا السلم نفسه ، ولعل ذلك قد نتج من أن الناس فيما مضى كانوا يستخدمون قيثارة وحيدة الوتر ، وأنهم كانوا يقسمونها إلى قواسمها المختلفة ، حتى يعرفوا ويشبّثوا العلاقات الدقيقة التى للنغمات الموسيقية فيما بينها ، ومن أنهم حين كانوا يرتبون سلسلة هذه الأنغام قد أطلقوا على النغمة الأولى اسم التقسيم الأول ، وعلى النغمة الثانية اسم التقسيم الثانى وعلى الثالثة إسم التقسيم الثالث ، وعلى الرابعة التقسيم الرابع إلى آخر هذه السلسلة من النغمات (والتقسيم)

أما وقد استقر ذلك . فإليك ما كان ينبغى أن يكون عليه نص المؤلف (وينتهى البحر الثانى عند التقسيم الخامس أى عند النغمة الخامسة أو الدرجة الخامسة من السلم الموسيقى ، وينتهى البحر الثالث عند التقسيم السادس أى عند النغمة السادسة أو الدرجة السادسة من السلم ؛ ويبدأ البحر الرابع عند التقسيم الرابع ، أى عند النغمة الرابعة أو الدرجة الرابعة من السلم الموسيقى)

أو أن بإمكاننا أن نبقى النص على ما هو عليه شريطة أن نفسره على المعنى الذى أعطيناه له .

ثم يضيف المؤلف نفسه ، أو بالأحرى ناسخة وشارحه العربى : « وبمعنى آخر ، فحيث أن التقاسيم تعنى بشكل مطلق الشيء نفسه الذى تعنيه البحور ، فإن المرء لا يستطيع القول بأن الدورة الرابعة تتكون من خمسة بحور ، وإنما هى تتكون من ثلاثة بحور فقط ، فالبحر الأول هو نفسه البحر الرابع ، والبحر الثانى هو نفس البحر الخامس . »

« إذن فلن يكون ثمة أى فرق فيما بينها إذا لم يحدث سوى أن إحداها لم تأت قط فى نفس درجة الأخرى »

وطبقا لما يقوله المؤلف هنا فإن الدرجات الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة التى تكون البحر الرابع : رى ، مى ، فا ، صول ، من هذه الدورة ، ينبغى أن تأتى مرتبة على غرار الدرجات الأولى والثانية والثالثة والرابعة التى تكون البحر الأول : لا ، سى ،

أوت ● ، رى ، من الدورة نفسها ، ويتطابق هذا المبدأ مع النظرية الموسيقية عند الأغريق ، التى استقر على أساسها أن النغمات فى كل المقامات وكل المصنفات ، ينبغى أن توجد على الذوام منتظمة ، بشكل متماثل ، من أربع نغمات لأربع نغمات . إذن فهناك خطأ بالضرورة فى الطريقة التى وضعت بها هذه الدورة فى العربة ؛ ذلك أن النغمات رى ، مى ، فا ♯ صول من البحر الرابع ، لاتربطها فيما بينها قط نفس الروابط القائمة بين النغمات : لا ، سى ل ، أوت ● ، رى ، التى للبحر الأول ، حيث أن النغمة فا ♯ من البحر الرابع لا تبعد عن النغمة مى التى تسبقها إلا بمسافة ثلثي تون ، فى حين أن النغمة الثالثة أوت ● من البحر الأول ، توجد على مسافة ثلاثة أثلثات تون ، أى على مسافة تون كامل ، من النغمة سى التى تسبقها ، وهكذا كان ينبغى طبقاً لمبادئ المؤلف نفسه إما أن نحل النغمة أوت (دو) ♯ محل النغمة أوت ● أو أن نأق بالنغمة فا ♯ فى نفس موضع النغمة فا ♯ ، وحين يتم هذا التغيير فسنجد البحر الرابع مشابهاً كما قيل هنا للبحر الأول ، والبحر الخامس مشابهاً للثانى ؛ وهذه الطريقة ، لن يوجد فى واقع الأمر سوى ثلاثة بحور مختلفة فى هذه الوحدة ، هى التى ستكون البحور الأول والثانى والثالث كما لم يكن فى سلم الأغريق سوى ثلاثة diatessarons مختلفة ، وكما لن يوجد بعد ذلك سوى ثلاث وحدات رباعية فى سلمنا الحديث ما لم يكن هذا السلم معيباً^(١) .

(١) توجد فى سلمنا الموسيقى ثلاثة كوارتات (رباعيات) مختلفة للغاية مع رباعية زائدة ومتنافرة تسمى triton أى ثلاثية النغم لأنها تتكون من ثلاث نغمات ؛ وهكذا تتكون لدينا الرباعيات أو الكوارتات الآتية : أوت (دو) ، رى ، مى ، فا ؛ رى ، مى ، فا ، صول ؛ مى ، فا ، صول ، لا ؛ فا ، صول ، لا ، سى ؛ صول ، لا ، سى ، أوت (دو) . والأولى والخامسة من هذه الوحدات الرباعية متشابهة ، حيث يتكون كلتاهما من تون ، وتون ، ونصف تون ؛ وتتكون الثانية من تون ونصف تون وتون ؛ وتتكون الثالثة من نصف تون ، وتون ، وتون . وكل هذه الوحدات الرباعية لا تختلف فيما بينها إلا فى أن نصف التون لا يشغل فيها جميعاً المكان نفسه (إذ يختلف موضعه من وحدة لأخرى) ؛ وإن كانت الوحدة الرباعية المكونة من ثلاث نغمات تعد خطأ ونشازاً ، وتشكل سوءة فى نظامنا الموسيقى .

ثم يعضى المؤلف قائلا : « ومع ذلك فإن البحر يعنى الشيء نفسه الذى يعنيه التقسيم ، برغم أنه يوجد ، وعلى درجة متفاوتة ، داخل بحر آخر » وأقل ما يقال عن ذلك أنه قول بالغ الغموض والاضطراب ، ويؤدى لأن يقع فى الخطأ أى أمرىء لم يقم بدراسة خاصة للموسيقى ، أو ليست لديه سوى أفكار سطحية عن موسيقى العرب ، وهو قول يماثل على وجه التقريب أن نقول إن النغمات التى تكون الوحدات الرباعية هى بدورها وحدات رباعية ، وهى الشيء نفسه بشكل مطلق . ومع ذلك فنحن فى الحقيقة نطلق على النغمة الرابعة ، صاعدة كانت أو هابطة ، وعند قياسها بدءا من أية درجة ، وحدة رباعية ، وإن كنا نفعل ذلك لأننا ننظر إليها عندئذ بشكل غير منفصل ، وإنما فى علاقتها مع النغمة من نقطة البدء ، وبخلاف ذلك ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نطلق عليها هذا الاسم ، بالقدر الذى لا نستطيع معه أن نطلقه على النغمات الوسيطة .

والأثر هو نفس الأثر بخصوص التقاسيم أو الدرجات فى السلم العربى ؛ فمع أن أربعة من هذه التقاسيم ، متقاربة ، تكون بحرا ، وبرغم أننا نطلق كذلك اسم بحر على أول وآخر قسم من هذه التقاسيم أو النغمات أو الدرجات الأربع ، فإن المرء لا يستطيع القول بأن هذه التقاسيم هى والبحور شيء واحد ، ما لم نكن نفهم من كلمة تقسيم كل واحدة من الوحدات الرباعية التى يتكون منها البحر . ومع ذلك فقد يظل الأمر غامضا ، مادامت كل نغمة أو درجة فى السلم الموسيقى ، وطبقا للنظرية العربية تسمى كذلك تقسيما .

كم كنا نود أن نتجنب التعليق ، لكننا قد فعلنا ذلك للتو ، وقد يكون كل ما نذكره بحاجة لأن يتضح أو أن يبقى ، دون ذلك ، غامضا . إن حيرتنا لبالغة ، كما أن عملنا هنا هو من أكثر الأعمال عرضه للنكران ، فعلينا أن نقدم بيانات توضيحية لنوع من الموسيقى ، قد يكون أكثر القنون التى عرفها الانسان تعقيدا على الإطلاق ، كما تكاد تكون كل مبادئه قد تعرضت للتشويه بشكل تام ، وكما أن أشكاله المنهجية تختلف تمام الاختلاف كذلك عن الأشكال المنهجية لموسيقانا ، وأخيرا فإن مفرداته الفنية ليس لها ما يقابلها قط فى لغتنا ، وتستخدم فى غالبيتها العظمى بمعانيها المجازية ، وفى الوقت نفسه ، فإننا نشعر أنه لا ينبغي علينا أن نقدم شيئا لا يستند إلى أدلة ،

وبالتالى فإننا نجد أنفسنا فى حاجة لأن ندير الحديث ، فى غالبية الأحيان ، على لسان المؤلفين العرب أنفسهم ؛ ومع ذلك فمهما تكن الدقة التى نتوخاها فى اختيار اقتباساتنا عنهم ، فإنه يستحيل علينا أن نقدمها بطريقة لا تعوقنا فيها ، إما أخطاء من قبل النساخ وإما تعبيرات غريبة أو ألفاظ لم يسمح بقبولها قط فى لغتنا ، ولقد ضاعفنا الأمثلة بقدر ما نستطيع ، حتى نجعل الأشياء أقرب إلى التصور ، وحتى تعفينا فى كثير من الأحيان عن تقديم الإيضاحات المسهية . ومع ذلك فليس من طبيعة كل أمر أن يتضح على هذا النحو .

سبق أن قلنا إن عدد المقامات أو دوائر الموسيقى العربية بالغ الكثرة ، وفى نفس الوقت ، فإن عدد المقامات التى شاع استعمالها من بينها ، والتى لا تزال تستخدم حتى اليوم ، يقتصر على اثنى عشر مقاما .

يقول المؤلف الأخير الذى أشرنا إليه : « يحصى الناس اثنتى عشرة دورة (مقاما) هى : عشاق ، نوى ، بوسيليك ، رست ، عراق ، إصفهان ، زيرفكند بزرک ، زنگلاه ، رهاوى ، حسنى ، حجاز » .

« أما الدورات الأخرى فكثيرة ، ومنها مالا يستخدم قط بسبب الفوارق الدقيقة للغاية التى تفرق بينها ، ومع ذلك فإن الناس يستخدمون بعضا من نغماتها فى تأليف دورات أخرى ، ويكون أثر هذه لطيفا (١) » .

« وبعض من هذه الدورات أو المقامات الأخرى هى نفس المقامات المستخدمة ، والتى تحدثنا عنها ، وإن كانت درجاتها قد تغيرت »

وقد يكون لدينا كذلك ما نقوله حول دورات (مقامات) الأوازات ، وعن الدورات المختلطة الأخرى والمركبة . وكذلك عن تنوع الآراء حول تكوين هذه الدورات ، وحول استعمالها ، وحول تأثيرها ، وحول أسمائها ، لكن هذا كله ليس من

(١) وهو ما رأيته يحدث على يد الموسيقيين المصريين ، وهو أمر تسترعى إليه الأنظار عندما تنصدى لممارستهم لهذا الفن .

شأنه إلا أن يحدث مزيدا من الخلط وعدم الدقة في الأفكار التي قد تقدمها عنها ، دون أن نضيف جديدا عما أوردناه عنها من قبل ، ولذلك فإننا نغضى قدما ، كي نقدم أمثلة على التطور المنهجي والقياسي للالتنى عشرة دورة (مقاما) التي سبق أن أشرنا إليها ؛ وهذا النوع من البارادجمية « الموسيقية الذي يعلم كيف ننقل بطريقة واحدة ، بالغة البساطة ، مقاما ما ، إلى كل تون من السبعة عشر تونا المختلفة في السلم الموسيقي ، المنقسم إلى أثلاث تونات ، يقدم أكبر الفوائد فيما يتصل بالفن .

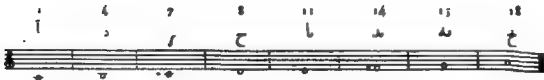
فإذا ما دهش المرء من العدد الهائل من التغيرات التي يمكن أن تتناول المقام الواحد . فإنه سيكون أكثر دهشة بكثير ، حين يعلم أن الموسيقى العربية تضم نحو المائة من المقامات المختلفة ، وسيتصور عندئذ كيف ينبغي أن تكون مبادئ وقواعد هذه الموسيقى بالغة الاتساع ، وكيف يمكن أن تكون ممارسة فنونها بالغة التعقيد والعسر ، وبالتالي سيكتشف واحدا من الأسباب التي أدت إلى سقوط هذا الفن في هوة النسيان في الشرق منذ الوقت الذي لم يعد فيه تذوق العلوم ومحبتها مجذيين هناك .

أمثلة على التطور المنهجي والقياسي للالتنى عشرة
دورة (مقاما) الرئيسية في الموسيقى العربية
مقام عُشاق — الدورة الأولى (أو المقام الأول)
الطبقة أو السلم الموسيقي

MODE O'CHÂQ. Première Circulation.

Tahapeh ou Gauseh.

الطبقة الأولى



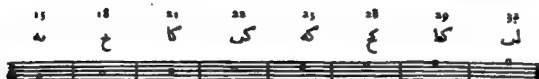
(*) الكلمة الفرنسية هي Paradigme وهي تعني مجموع الصفات التصريفية لجذر

معين . (المترجم) .

الطبعة الاولى



الطبعة الثانية



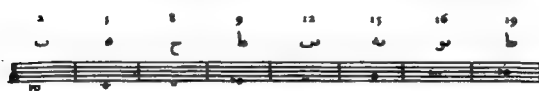
الطبعة الثالثة



الطبعة الرابعة



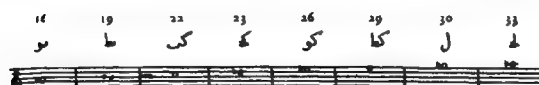
الطبعة الخامسة



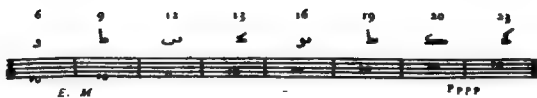
الطبعة السادسة



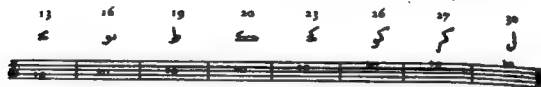
الطبعة السابعة



الطبله الخامسة



الطبله السادس



الطبله السابعة عشر



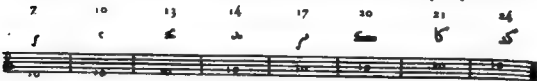
الطبله الثامنة عشر



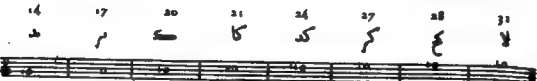
الطبله التاسعة عشر



الطبله العاشرة عشر



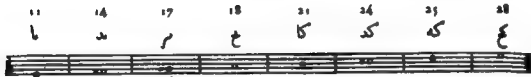
الطبله الحادية عشر



الطبقة السادسة عشر



الطبقة السابعة عشر



MODE ABOUSELYE.

نظام أبو سيلك

2. Circulation.

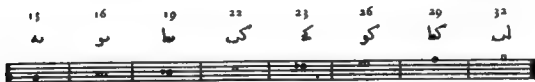
الطبقة الأولى



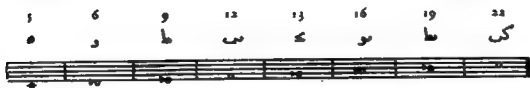
الطبقة الثانية



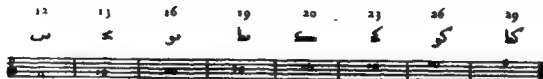
الطبقة الثالثة



الطبقة الرابعة



الطقة الخامسة



الطقة السادسة



الطقة السابعة



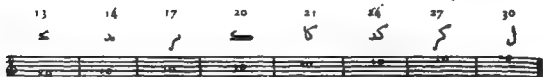
الطقة الثامنة



الطقة التاسعة



الطقة العاشرة



الطقة الحادية عشرة



الحلقة الثامنة عشر



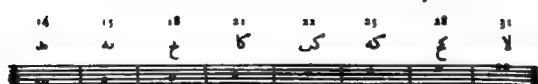
الحلقة التاسعة عشر



الحلقة العاشرة عشر



الحلقة الحادية عشر



الحلقة الثانية عشر



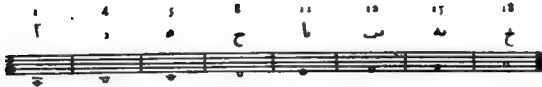
الحلقة الثالثة عشر



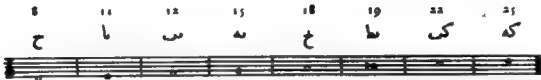
MODE MAOUA.

3^e Circulation.

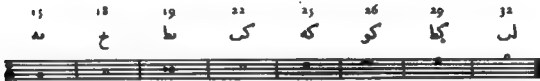
الطبعة الأولى



الطبعة الثانية



الطبعة الثالثة



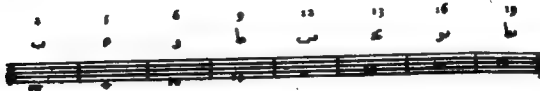
الطبعة الرابعة



الطبعة الخامسة



الطبعة السادسة



الطقة السابعة



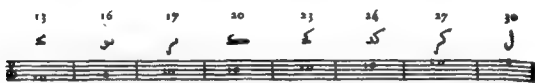
الطقة الثامنة



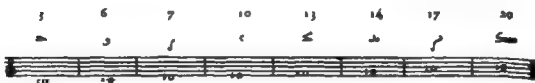
الطقة التاسعة



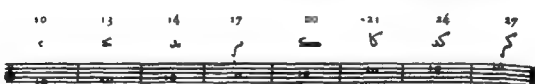
الطقة العاشرة



الطقة الحادية عشرة



الطقة الثانية عشرة



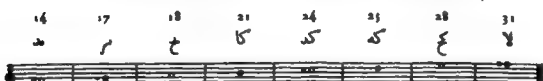
الطقة الثالثة عشر



الطبعة الرابعة عشر



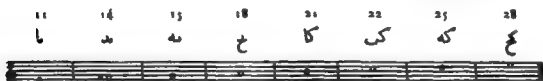
الطبعة الخامسة عشر



الطبعة السادسة عشر



الطبعة السابعة عشر

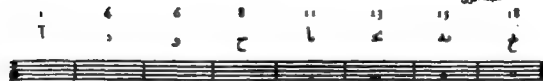


MODE RAST.

طلم رست

4. Circulation.

الطبعة الأولى



الطبعة الثامنة



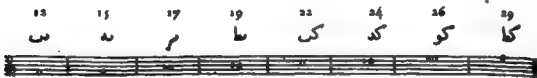
الطبعة الأولى



الطبعة الرابعة



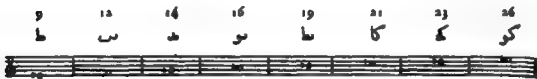
الطبعة الخامسة



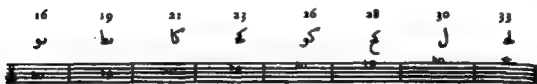
الطبعة السادسة



الطبعة السابعة



الطبعة الثامنة



الطبعة التاسعة



الطبعة العاشرة



الطبعة الحادية عشرة



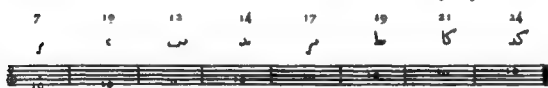
الطبعة الثانية عشرة



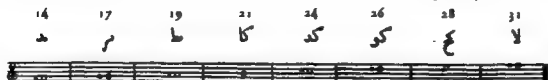
الطبعة الثالثة عشرة



الطبعة الرابعة عشرة



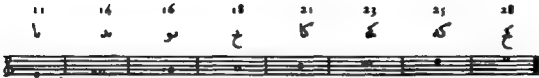
الطبعة الخامسة عشرة



الطبعة السادسة عشرة



الطبعة السابعة عشر



MODE NOSSEYNY.

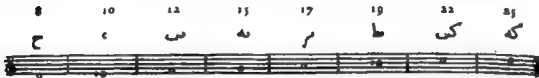
طام حسبي

5. Circulation.

الطبعة الأولى



الطبعة الثانية



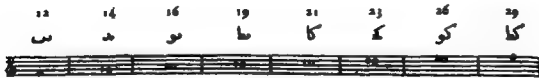
الطبعة الثالثة



الطبعة الرابعة



الطبعة الخامسة



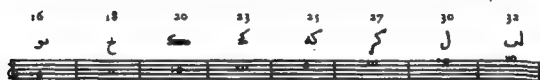
الطبعة السابعة



الطبعة السابعة



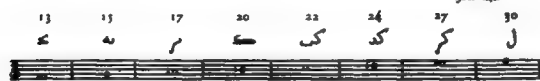
الطبعة الثامنة



الطبعة العاشرة



الطبعة العاشرة



الطبعة الحادية عشرة



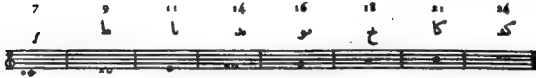
الطبعة الثانية عشرة



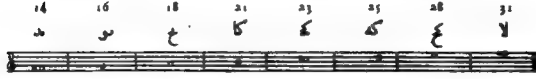
الطبلقة الثالثة عشر



الطبلقة الرابعة عشر



الطبلقة الخامسة عشر



الطبلقة السادسة عشر



الطبلقة السابعة عشر



E. M.

Q9999

MODE NOGÂZ.

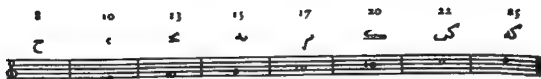
مقام حجاز

6. Circulation.

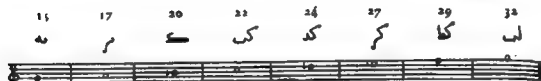
الطبلقة الأولى



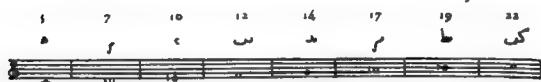
الطقة الثانية



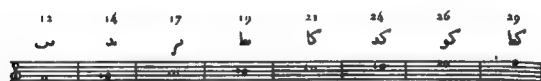
الطقة الثالثة



الطقة الرابعة



الطقة الخامسة



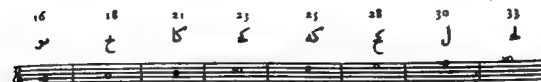
الطقة السادسة



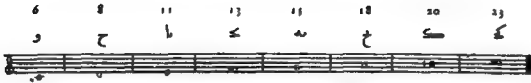
الطقة السابعة



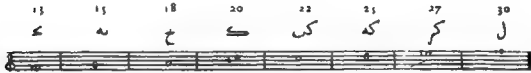
الطقة الثامنة



الطقة الخامسة



الطقة السادسة



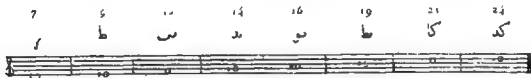
الطقة السابعة عشرة



الطقة الثامنة عشرة



الطقة التاسعة عشرة



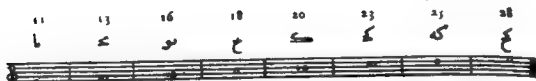
الطقة الحادية عشرة



الطبعة السادسة عشر



الطبعة السابعة عشر

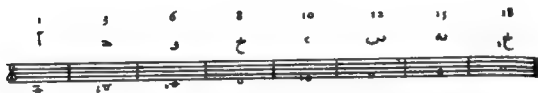


MODE RAHÂOUT.

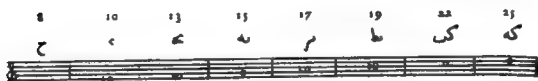
تقام وحده

7. Circulation.

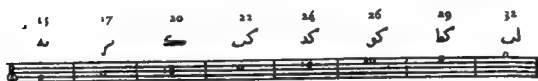
الطبعة الأولى



الطبعة الثانية



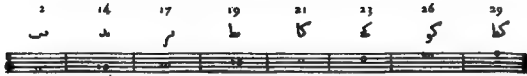
الطبعة الثالثة



الطبعة الرابعة



الطبعة الخامسة



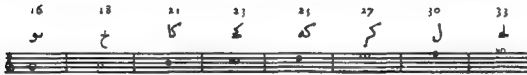
الطبعة السادسة



الطبعة السابعة



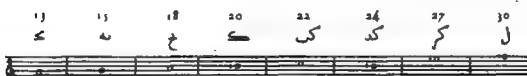
الطبعة الثامنة



الطبعة التاسعة



الطبعة العاشرة



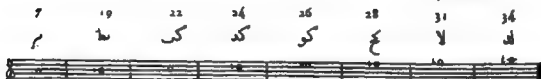
الطبعة الحادية عشر



الطبعة الثانية عشر



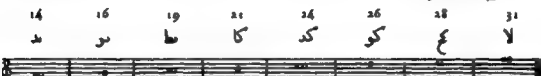
الطبعة الثالثة عشر



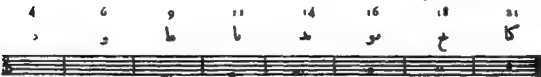
الطبعة الرابعة عشر



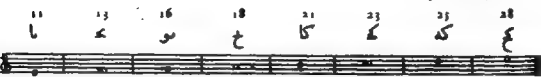
الطبعة الخامسة عشر



الطبعة السادسة عشر



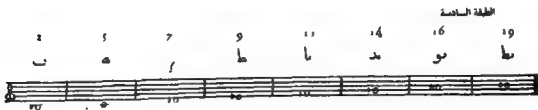
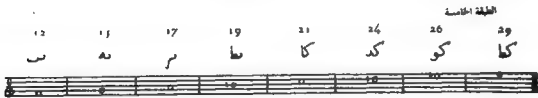
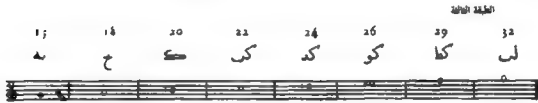
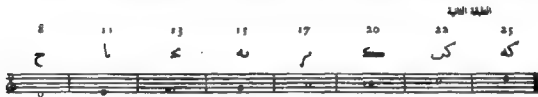
الطبعة السابعة عشر



MODE ZENKLÁ.

طلم زينكلا

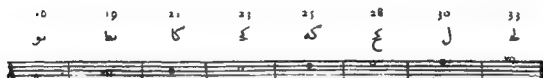
1. Circulation.



الطبعة السابعة



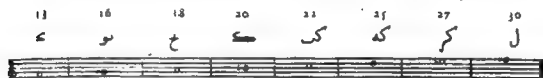
الطبعة الثامنة



الطبعة التاسعة



الطبعة العاشرة



الطبعة الحادية عشرة



E. M.

R. 111

الطبعة الثانية عشرة



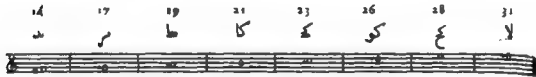
الطبعة الثالثة عشرة



الطبعة الرابعة عشر



الطبعة الخامسة عشر



الطبعة السادسة عشر



الطبعة السابعة عشر

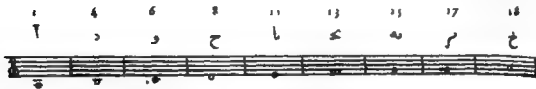


MODE ISFAHÂN.

مقام اصفهان

9.° Circulation.

الطبعة الأولى



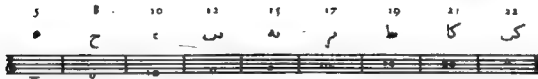
الطبعة الثانية



الطبعة الثالثة



الطبعة الرابعة



الطبعة الخامسة



الطبعة السادسة



الطبعة السابعة



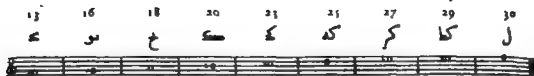
الطبعة الثامنة



الطبعة التاسعة



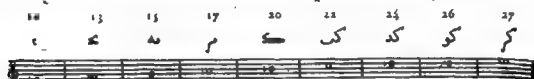
الطقة العاشرة



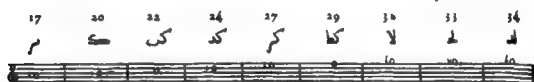
الطقة الحادية عشر



الطقة الثانية عشر



الطقة الثالثة عشر



الطقة الرابعة عشر



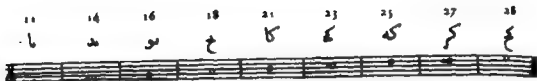
الطقة الخامسة عشر



الطقة السادسة عشر



الطبعة السابعة عشر



MODE Z' RÂQ.

طام مرق

16. Circulation.

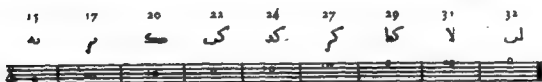
الطبعة الأولى



الطبعة الثانية



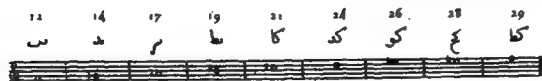
الطبعة الثالثة



الطبعة الرابعة



الطبعة الخامسة



الطبعة السادسة



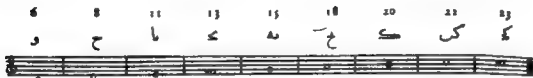
الطبعة السابعة



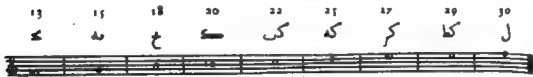
الطبعة الثامنة



الطبعة التاسعة



الطبعة العاشرة



الطبعة الحادية عشرة



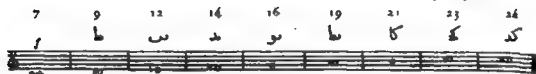
الطبعة الثانية عشرة



الطبعة العاشرة عشر



الطبعة الرابعة عشر



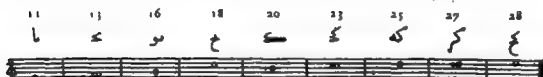
الطبعة الخامسة عشر



الطبعة السادسة عشر



الطبعة السابعة عشر



MODE ZYRAKEND.

علم زيركند

11.° Circulation.

الطبعة الأولى



الطبقة العجوة



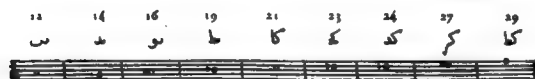
الطبقة الثانية



الطبقة الثالثة



الطبقة الرابعة



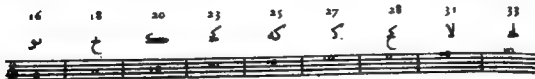
الطبقة الخامسة



الطبقة السادسة



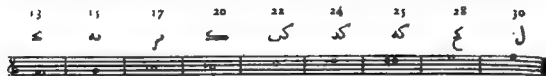
الطبقة السابعة



الطبقة الثالثة



الطبقة الرابعة



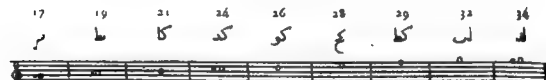
الطبقة الخامسة عشر



الطبقة السادسة عشر



الطبقة السابعة عشر



الطبقة الثامنة عشر



الطبقة التاسعة عشر



الطبعة السادسة عشر



الطبعة السادسة عشر



MODE SOUZOURK.

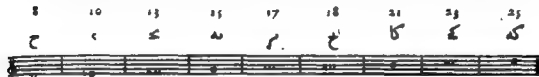
مقام ترك

12. Circulation.

الطبعة الأولى



الطبعة الثانية



الطبعة الثالثة



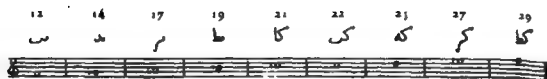
E. M.

S. M.

الطبعة الرابعة



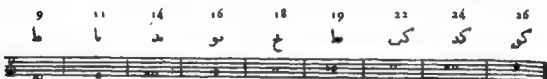
الطقة الخامسة



الطقة السادسة



الطقة السابعة



الطقة الثامنة



الطقة التاسعة



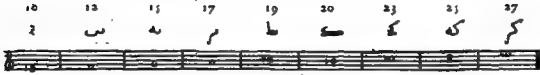
الطقة العاشرة



الطقة الحادية عشرة



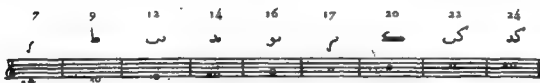
الطقة الثانية عشر



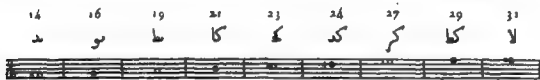
الطقة الثالثة عشر



الطقة الرابعة عشر



الطقة الخامسة عشر



الطقة السادسة عشر



الطقة السابعة عشر



وهكذا نرى أن كل السلام الموسيقية ، وهي التي تسمى في العربية طبقات^(١) ، بل حتى كل النغمات التي تكونها ، تنظم على الدوام في شكل

(١) أنظر هامش ص ٣٤

تنظم في نسبة ٩ : ١٠ ، ولهذا السبب نطلق عليها اسم الصغرى ، بحيث تتجاوز بعض الفواصل التي نسميها أنصاف تونات ، نصف التون ، في حين لا يبلغ بعضها الآخر نصف التون ، أى أن مساحة الأوليات تبلغ ٥ : ٩ في حين تبلغ مساحة الأخرى ٤ : ٩^(١) . وينتج عن ذلك بالضرورة أن نقر بأن نظام الموسيقى العربية أكثر انتظاما ومثالا عن نظامنا الموسيقى . وقد يبدو إستنتاج كهذا زعما لا معقولا ، يبعث على الصدمة ، وقد تسارع برفضه بازدياد قبل أن نعقله ، ولكننا اليوم مرغون

(١) من المعروف أنهم يجعلون ، بموجب افتراضات حسابية تجديدية ، من نصف التون الكبير من ١٥ إلى ١٦ ، ومن نصف التون الصغير من ٢٤ ، ٢٥ ؛ وميزة هذا الحساب أنه يمكننا أن نقبل ما هو افترضى وعحمل باعتباره أمرا واقعا ، لكن التجربة لا يمكنها أن تمتد إلى ما وراء ما هو كائن بالفعل ؛ فضلا عن ذلك ، فسيوجد ، في هذه الحالة كما في تلك . نوعان من أنصاف التونات على الدوام ، أحدهما أكبر من نصف التون وثانيهما أصغر منه . أما حين نقصر حديثنا على نصف التون الدياتوني ، وهو الوحيد الذى يمكنه أن يدخل في تكوين ما نسميه نحن بالكوارطة أو الرباعية الصحيحة ، فإننا حين نكونه من بهذين النوعين من أنصاف التونات ، التون الكبير والتون الصغير ، فإنه ينتج عن ذلك ستة أنواع من الكوارتات أو الرباعيات ، تختلف كل منها عن الأخرى في تركيبها : فتكون الأولى من نصف تون ، وتون كبير ، وتون صغير ؛ وتون كبير ، وتون صغير ؛ والثانية من نصف تون ، وتون صغير وتون كبير ؛ والثالثة من تون كبير ، وتون صغير ونصف تون ، أما الرابعة فتتكون من تون كبير ومن نصف تون وتون صغير ، والخامسة من تون صغير وتون كبير ونصف تون (والسادسة من تون صغير ونصف تون وتون كبير) (*) . وبمعنى آخر فليس بإمكاننا أن نحصل على الدوام ، وعن طريق هذه الفواصل التي رتبنا بطرق مختلفة أن نحصل على نفس النسب أو العلامات ولحسن الحظ فإننا لم نضع قواعد ثابتة تحدد استخدام كل واحدة من هذه الرباعيات الصحيحة المختلفة سواء في الألحان . ميلودى ، أو في التناغم ، هارمونى . ونحن ننظر إلىهن جميعا ، عند الممارسة ، باعتبارهن يتتمين إلى النوع نفسه ، وإلا فإننا سنواجه هؤلاء الذين يمارسونها بصعوبات جمة للغاية ، كما سيصبح الفن منفرا لأولئك الذين لا يدرسونه إلا لمتعتهم الخاصة .

(*) لم توجد في الأصل ولكن السياق يقتضيها (المترجم) .

العربية أكثر انتظاما وتماثلا عن نظامنا الموسيقى . وقد يبدو إستنتاج كهذا زعما لا معقولا ، يبحث على الصدمة ، وقد نساخ برفضه بازدياد قبل أن نعقله ، ولكننا اليوم مرغمون على تقبله ، ومهما يكن هذا الاعتراف قاسيا ماسا بكرامتنا ، فإن الحقيقة هي التي تمليه ، ولا نستطيع نحن أن نكتمه ؛ فهل يكون بمقدور ذلك في عصرنا العامر بالأعاجيب ، أن يدفع رجلا يتحل بعبقريه شجاعة أن يأخذ على عاتقه أن يجلو عن فن الموسيقى عندنا ، صدى المبادئ الخاطئة ، والأحكام المسبقة ، وهي بغیضة لأكبر مما نطبق ، تخلفت عن جهالة وبربرية القرون التي تكونت فيها ؛ أميكن لمثل هذا الرجل خقا أن يعيد إلى الحياة ، حماسة كل الموسيقيين الماهرين حتى يعملوا على إخراج هذا الفن من حيز الدائرة الضيقة التي حصروه في داخلها الروتين ، بشكل عار عن أية مهارة ، وحيث تلاحقه الاهانات من الأدواق الفجة ، وحيث تعذبه النزوات العجيبة التي تملها (موضة) هوائية ومتقلبة .

الفصل الثاني

عن ممارسة المصريين المحدثين
لفن الموسيقى

المبحث الأول

عن قلة اعتماد المصريين المحدثين على التفكير
والتأمل في هذا الفن ، وعن نجاح محاولتنا الأولى
للحصول منهم على بعض أفكار حول قواعد
الممارسة ، وعن الانطباعات الأولى التي أحدثتها
فينا الموسيقى العربية

لم يحدث إلا بعد جهد جهيد ، وبعد أن امتلأنا ضيقا وتقرزا ، أن استطعنا
النجاح في اكتشاف ما تنطوى عليه المعارف الموسيقية عند المصريين : فالأسلوب
اللفظي ، والهدر لحد يفوق كل تصور ، عند أبناء هذه الأمة ، والاستطرادات التي
لا نهاية لها التي تحتشد بها أحاديثهم ، وخروجهم الدائم عن موضوع الحديث — قد
أرغمنا — كل هذا — على الجلوس إليهم لساعات طوال ، وفي بعض الأحيان لأيام
متعاقبة ، كي نستجوبهم حول الموضوع نفسه ، دون أن نتلقى عنهم إجابة موضوعية
واضحة .

وقبل أن نتزود ببعض المخطوطات حول الموسيقى العربية ، وقبل أن يتيسر لنا
الوقت الكافي لدراستها ، لحد نستطيع معه أن نفهم بعض شيء منها ، كنا نظن أن
الاجابات المراوغة التي يرد بها الموسيقيون المصريون على الأمثلة التي كنا نطرحها
عليهم ، حول فهم ، والحكايات التي كانوا يجدون الفرصة ، على الدوام ، لإخافها
بهذه الاجابات ، كانت ، من جانبهم ، التفافا ماهرا يستخدمونه بشرف ، حتى
لا يجدون أنفسهم ملزمين على القول بأنهم لا يفهمونها ، وبأننا لانستخدم من
المصطلحات الفنية ما يكفي لكي ننقل إليهم بدقة أفكارنا . ومع ذلك ، وبعد مضى
وقت طويل ، فحين أمكننا أن نعبر عن أنفسنا بلفه الفن (السائدة عندهم) قد تيقنا
أن السبب لا يكمن في ذلك على الإطلاق . فلقد أدركنا أن هذا الأسلوب من
جانبهم كان طبيعيا بالنسبة لهم ، كما الهواء الذي يتنفسونه ، وأنهم حين كانوا يتأخرون
في الرد على أسئلتنا فقد كان الأمر ناتجا ، كسبب أوحده ، عن الحيرة التي

يجدون فيها أنفسهم عندما كنا نسألهم ؛ ذلك أنهم ، طبقا لكل الشواهد ، لم يكونوا يتخيلون قط ، أن يتبينوا أسباب ما يفعلون ، أو أنهم سيسألون يوما أن يقدموا تفسيرات له .

وفي الوقت نفسه ، فإننا كى لاندعهم يدركون أننا قد لمسنا جهلهم ، وهو أمر يمكنه أن يقلل من ثقتهم وأن يبطئ من عزيمتهم ، بل ربما قد يتسبب في ابتعادهم عنا ، قد لجأنا إلى التجربة ؛ لكن هذه الوسيلة أصبحت أشد تنفيرا لنا وأكثر استهجانا من جانبنا ، بل لقد كادت تصبح أكثر جدبا من الوسيلة الأولى .

لقد كان يلزمنا ، نحن الذين تعودنا منذ نعومة أظفارنا على لذة الاستماع وتذوق روائع أعمال كبار أساتذة الموسيقى علينا — أن نتحمل كل يوم ، مع الموسيقيين المصريين ، ومن الصباح حتى المساء ، هذا التأثير المثير للحقن لموسيقى كانت تخرق منا الآذان ، ولألحان متكلفة وجافة وباروكية(*) وحواشى ذات مزاج مسرف ومهمل ، تؤديها أصوات منكورة ، أنفية ، تخلو من كل ثقة ، وتصحبها آلات موبيقية ، نغماتها إما هزيلة ضامرة وصماء ، أو حادة خارقة للأذن — على هذا النحو كانت الانطباعات الأولية التى أحدثتها فينا موسيقى المصريين . وإذا كان التعود قد جعل منها بمرور الوقت أمرا يمكن التسامح فيه ، فإنه لم يستطع قط ، مع ذلك ، أن يجعلها مقبولة من جانبنا طيلة الوقت الذى مكثناه في مصر .

ومع ذلك ، فكما تصبح بعض المشروبات التى لا نسيغ مذاقها حين نشربها لأول مرة ، أقل تنفيرا مع دوام استعمالنا لها ، بل قد ينتهى بها الأمر في بعض الأحيان بأن يغدو مذاقها بالنسبة لنا للذيذا ، حين نعتادها بشكل تام ، فإن تعودنا على الاستماع إلى الموسيقى العربية ، وبشكل يتجاوز اعتيادنا لأى شرب لا نسيغه ، كان بمقدوره أن يزيل ، كلية ، النفور الذى كان يحترقنا عند سماع ألحان هذه الموسيقى ؛ وقد لاتواتنا هنا الجرأة على التأكيد بأننا واجدون ، ذات يوم ، طريا وجمالا في شيء كان هو أكثر الأمور تنفيرا لنا ، ومع ذلك فكم من الأحاسيس التى ننظر إليها على أنها

(*) نسبة إلى أسلوب فنى ساد القرن السابع عشر ويتميز بكثرة الزخارف والحركة والحركة في التشكيل . (المترجم) .

أحاسيس طبيعية ، هي أبعد من أن تكون كذلك ! فالمصريون بدورهم لا يسبقون قط موسيقانا ويرون موسيقاهم جميلة ولذيذة ؛ وهكذا يعتقد كل فريق من جانبيه أنه الحق ويدهشه أن يرى أن هناك من يتأثر بطريقة تخالف طريقته . ومع ذلك فمن يدرى أى الفريقين يقف على أرض أكثر صلابة من تلك التى يقف عليها غيره ؛ أما بالنسبة لنا ، فنحن نظن أن الموسيقى الأكثر تعبيرا والأسلس سييلا ، لا بد لها أن تنال الإعجاب بصفة عامة ، وأن تلك التى لا تستند إلا على جماليات مصطنعة ، وتنهض على مفاهيم لا تعبر عن مشاعر من أى نوع لا تستطيع أن تحوز إعجابا إلا فى البلدان التى اعتاد فيها الناس على الاستماع إليها . ولقد عرفنا فى مصر أوروبيين يمتثلون حسا وذوقا وتفكيرا ، قد أكدوا لنا ، بعد أن اعترفوا بأن الموسيقى العربية فى السنوات الأولى من إقامتهم فى هذا البلد كانت تسبب لهم الكثير من الضجر ، أنهم بعد أن أقاموا فى هذه البلاد ثمانية عشر أو عشرين عاما ، قد اعتادوا على هذه الموسيقى ، لدرجة أنهم يغطون أنفسهم عليها ، ولدرجة أنهم اكتشفوا فيها جماليات كانوا ، هم ، من قبل — أبعد ما يكونون عن أن يظنوا وجودها فيها : وهكذا فليست هذه الموسيقى إذن باروكية أو همجية بالقدر الذى بدت لنا عليه عند البداية .

وفضلا عن ذلك فلا ينبغي أن ينظر قط إلى ما نقوله هنا عن التأثير الذى أحدثته فينا الموسيقى العربية ، وإلى ما سنقوله عنها فيما بعد ، باعتباره حكما نهائيا نصدره على هذه الموسيقى ؛ فلعل للجهل ، وقلة التمرس ، وتخلف الذوق ، وعجز أصوات المغنين ، بالإضافة إلى رداءة حال الانغمات التى تصدر عن الآلات الموسيقية المستخدمة هناك ... لعل كل ذلك قد أسهم أكثر من غيره فى خلق الإحساس الذى شعرنا به . وإن كانت هذه أمور لا تحتاج إلى التأكيد بأنها ، بالأحرى ، هى كل ما يناقض الفن .

ولقد كنا نستدعى الموسيقيين المصريين إلينا كل يوم للاستماع وملاحظة موسيقاهم ، لكن ما صدمنا بصفة خاصة ، أكثر من غيره ، هو أننا لم نستطع قط فى البداية ، أن نستخلص النغمات اللحنية — أى النغمات الأساسية للحن — من بين هذا الحشد المختلط من التنغيمات والزخارف المتضاعفة ، لحد لا يمكن تصوره من الغرابة والشذوذ ، والتى كانوا يتقنون بها كاهل غنائهم ؛ ولن نخفى أننا أوشكنا أكثر من مرة أن

نستجيب لغواية العدول عن المشروع الذى اختططناه لمعرفة الموسيقى العربية ؛ بل لقد دنا أن نفعل ذلك لو لم تأت الصدفة ، كما يحدث فى غالبية الأمور فى حالات مشابهة ، لنجدتنا ولتكلل محاولتنا بالنجاح فى أقل أوقاتنا توقعا لحدوثها . واليكم كيف أمكننا أن نكتشف ذلك : لقد اعتقدنا فجأة ، حين غنى لنا أحد الموسيقيين أغنية كان زميل له قد غناها إياها من قبل ، أننا قد تعرفنا على اللحن ؛ وكان هو فى واقع الأمر اللحن نفسه ، ولكى نستوثق من ذلك فقد جعلناه يكرر لأكثر من مرة ، المقطع (الكوبليه) الأول جملة جملة ، حتى يسهل علينا تدوين النوتة الموسيقية ، وحتى نستطيع بعد ذلك أن نقارن لحن غناؤه هذا مع اللحن الذى اعتقدنا أننا قد تعرفنا عليه ، وذلك عندما ستواتينا الفرصة للالتقاء بالمغنى الأول لنتطلب إليه أن يغنىنا الأغنية نفسها ، وسعينا من هذه الزاوية لتدوين كل ما سمعناه بدقة تعادل دقة موسوس متشكك .

وحين انتهينا كررنا اللحن مع دهشة بالغة من جانب الرجل الذى كان قد أملاه علينا ، ذلك أنه قد تجشم كل صعاب العالم كى يحسم رأيه فيصدق ، وقد كان يرى ذلك ضربا من المستحيل ، أن الأنغام تكتب ، وأن بالمستطاع أن نتعلم فى ربع الساعة شيئا يتطلب ، كما أخبرنا ، دراسة تتصل لسنوات عديدة ، ولقد وجد اللحن صحيحا وإن كنا حقاً لم نردده بنفس الأداء ، وبنفس التذوق ، وبنفس التعبير الذى أداه هو به ، وهو أمر كان ينظر إليه على أنه شيء هام ، ولكنه ظل يردد دهشة من نجاحنا وإعجابا به : عجائب ! عجائب !^(١) أى يالها من أعجوبة . فلم يكن الرجل يستطيع أن يتصور أية أشكال أمكننا أن نعطيها للنغمات المختلفة من صوته كى نتعرف من بعد عليها ، حتى نستعيد علوها وانخفاضها ، ومدة دوامها أو درجة سرعتها ؛ وكما كان بمقدورنا أن نفرس له كل هذا على الفور ، ولكننا رغبة منا فى إثارة فضوله ، ولكى يظل شغوفا بالبحوث التى كنا نقوم بها ، وحتى نلزمه ألا يحمل فى تقديم شيء من شأنه أن يعاون فى أغراضنا ، وعدناه أننا سوف نجعله ، حالما نصبح أكثر علما بالموسيقى العربية ، قادرا على أن يتعرف وحده إشاراتنا الموسيقية ، ومع ذلك فقد ظل على ظنه ، فيما يبدو ، بأننا قد استخدمنا شيئا آخر بخلاف الوسائل

(١) أى عجيب ! وهى تلفظ على هذا النحو طبقا لتطق المصريين المعب .

البسيطة والطبيعية ، ولم نشأ وقتها أن نضيع وقتنا حتى نبرهن له عكس ظنونه .

ولقد أشاع الرجل هذه الواقعة ، وبقدر من المبالغة ربما ، حتى أن العامة قد تخيلوا أن في الأمر ضرباً من السحر ، وحتى أن الشخصيات الأكثر علماً قد تهاوا في خضم فروض وتخمينات بالغة الغرابة ، وكلها ، أكثر من بعضها البعض إثارة للسخرية ، حتى أن المشايخ أنفسهم ظلوا يسألون الكثيرين من زملائنا حول إمكانية حدوث هذا الأمر ، وحتى أنهم لم يقتنعوا أو يقتنعوا إلا عندما علموا منا أنفسنا علام تشتمل وسائلنا ، حتى نعبّر بإشارة أو خط واحد نخطه على الورقة ، عن نفمة ما ، مع التفورات المختلفة التى تكون عرضه لها .

وفي الوقت نفسه ، دفعتنا مغامرة مباغتة وخارجة عن المألوف ، صدرت عن واقعة بدت لنا حتى ذلك الوقت بعيدة عن أن تبعث في حد ذاتها على أية دهشة ، والتى ظنناها معروفة من كل الشعوب التى تتبع نسقا موسيقيا ونظاما يشتمل على المبادئ والقواعد التى تحدد أساليب ممارسة هذا الفن ، دفعتنا هذه المغامرة لأن نطلب إلى المشايخ ما إن كانوا قد سمعوا على الإطلاق بوجود علامات أو إشارات تشير إلى النغمات أو للتدوين (نوتة) الموسيقى العربية ؛ ولقد أكدوا لنا جميعا ، مجمعين على ذلك ، أن لا . ومنذ ذلك الوقت تملكنا الرغبة في أن نستعلم عن الشيء نفسه من كل العلماء المصريين والعرب الذين أجابوا بالرد نفسه الذى رد به الشيوخ ، بل لقد ذهبنا إلى حد أن طلبنا إلى تجار أتراك من مواطنى القسطنطينية ومن يقطنون القاهرة ، بعض معلومات حول استخدام النوتات الموسيقية في ممارسة هذا الفن ، فأكدوا لنا أن مثل هذه النوتات لا تستخدم قط في الممارسة الاعتيادية لهذا الفن في بلادهم ، بل إنهم يشكّون أن تكون هذه قد استخدمت قط بصفة شائعة ، وبشكل عام في تركيا ، لكننا لم نستطع أن نعرف أية درجة من الثقة يمكن أن تستحقها هذه الإجابة الأخيرة ، ومع ذلك فقد كان من السهل على الفرنسيين من قاطنى القسطنطينية أن يبددوا ، حول هذه النقطة ، كل شكوكنا .

وحيث قد عكفنا بصفة دائمة ، ونحن في القاهرة على بحثنا حول الموسيقى ، وحيث قد باتت لنا صلات معتادة مع الموسيقيين المصريين ؛ فإننا لم نتردد في أن نستدعى من بينهم ، مرة أخرى ، الشخص الذى كان أول من أسمعنا الأغنية التى

حُدث عنها نلتو ، واستعدناه إياها ، ودوناها للمرة الثانية ؛ وبمقارنتنا هذه النسخة بسابقتها ، وجدنا فيما بينهما اختلافات بينة ، ثم استعدنا الأغنية نفسها من كل المغنيين الآخرين .. ودونا في كل مرة ، وبدقة متناهية نوته غناء كل واحد منهم ، فلم تبد من بين كل هذه النسخ نسختان متطابقتين تمام التطابق فيما بينهما ؛ ونتيجة لذلك فقد حاولنا أن ندون على حدة مقدمة كل هذه النسخ ، كشيء ثابت لا يتغير ، حتى نرى ما إذا كنا سنكتشف بهذه الوسيلة الشكل الحقيقي للحن ، متصورين جيدا أن كل التنويعات التي نجهدها عليها إنما تنتمى إلى تذوق كل موسيقى ، وسرعان ما تبيننا أننا في ذلك لم نجانب الصواب . ذلك أننا بعد أن بسطناها ، بأن جردناها على هذا النحو من الإضافات والحواشي ، وبعد أن أسمعناها على التوالى لكل أولئك الذين غنونا إياها فإنهم قد تعرفوا عليها جميعا دون لبس ، وإن كانوا جميعا قد لامونا على أننا حرمتنا اللحن من الزخارف التي كانت تجمله ، ولكننا استرعينا انتباههم إلى أن اللحن البسيط — خلوا من الزخارف والحواشي — هو شخص الغناء نفسه ، وأن هذه الزخارف والحواشي ليست سوى ملامسه وأنها بالتالى ، ورغبة منافي التعريف بالشخص بطريقة أكثر حميمية ، لم نكن لنستطيع أن نعفى أنفسنا من أن ننجي جانبنا كل ما يحفى عن نظراتنا أكثر ملاحظة جذبا للانتباه وأكثرها أهمية بالنسبة لنا ، فأقرونا جميعا على هذا الرأي ؛ واتفقنا فيما بيننا على أنهم في كل مرة يؤدون الموسيقى أمامنا منذ الآن ، لابد لهم أن يسمعون إياها دون زخارف أولا ، ثم يكون بمقدورهم بعد ذلك أن يزخرفوها بقدر ما يحلو لهم ، شريطة ألا يحول ذلك دوننا ودون التعرف على « شخص » اللحن نفسه .

ومع ذلك فإننا لم نحصل بشكل صارم على ما طلبناه إليهم ؛ فالعادة التي اعتادوها ، وأصبحت جزءا من تكوينهم ، قد جعلت ، بالعكس ، هذه البساطة عليهم مستحيلة ، ولكنهم في النهاية بذلوا قصارى جهودهم في أن يعملوا وفق اتفاقنا معهم ؛ وهكذا أصبحت ألحانهم أقل ازدحاما واختلاطا ، وتبيننا ، بدورنا ، بشكل أفضل .

وعن طريق هذه الوسيلة وبمعمونة من آلاتهم الموسيقية التي استخدمناها ، أمكننا أن نجعلهم يتفهمون على نحو أفضل ما كنا نريد قوله لهم ؛ ولقد كانت لدينا القدرة على أن نأخذ بيديهم حتى يفسروا لنا ما كنا نريد أن نعرفه ؛ ومنذ هذه اللحظة

أصبحت جلسائنا أقل لغوا ومشقة ، وأكثر مجلبة للنفع ، وليس هناك ما يحول بيننا وبين أن نقول أنه إن لم يكن لم يكن لدينا الكثير مما ينبغي قوله عن ممارسة الموسيقى العربية في مصر ، فذلك لأن الموسيقيين المصريين لم يكونوا يعرفون عن الأمر أكثر مما قلناه .

وحيث لم يكن هؤلاء الموسيقيون يسترشدون في فنههم بمبادئ أخرى غير المبادئ التي نقلتها العادة والممارسة إليهم ، فقد كان علينا أن نحسد بأن تقليدا كهذا من شأنه أن يتعرض للسوءات ، بفعل الجهل أو الأهمال ، من جانب الذين قد كانوا لسان حاله والمعبين عنه منذ قرنين أو ثلاثة قرون ، لدرجة لا يمكن معها أن يستقيم خلال هذه المدة الطويلة دون أن يتناوله تحريف أو انحراف من نوع ما ؛ ومع ذلك فإننا لم نتوقف عند ذلك طويلا مستسلمين « في ثقة » ! فقد كان علينا أن نوقن بأن أشياء قد كرسها العادة أو الممارسة ، وليس لدى القوم مطلقا النية بأن يضيفوا إليها بعضا من ابتكار ، لم يكن من شأنها مع ذلك أن تتعرض للتشوية لدرجة لا يبقى معها منها شيء . ولهذا السبب ، لم يكن علينا أن نهمل أية وسيلة من الوسائل يبدو لنا أن من شأنها أن تعيننا على التعرف عليها .

ومهما تكن رتبة أداء الموسيقيين المصريين ، فإن ذلك لم يكن قط مدعاة لازدراء من جانبنا ، بل لقد كان في وسع ذلك أن يلقي المزيد من الضوء ، أو أن يؤكد أو يطابق ما كانت تعترينا من شكوك ، تجعلنا نتحفظ إزاء بعض ما تقدمه لنا البحوث المخطوطة حول الموسيقى العربية . وفي واقع الأمر ، فلو لا هذا الأداء من جانب الموسيقيين المصريين ، ما كنا لنحصل على الأفكار التي اكتسبناها حول ممارسة هذه الموسيقى ، ولما كنا نستطيع أن نقدر مطلقا أو أن نحسم معيار درجات أنغام السلم الموسيقي الذي كانوا يستخدمونه ، كما لم نكن لنحصل إلا على أفكار مشوشة حول المقامات وحول الأنغام المستخدمة منها ، ولم نكن لنتمكن من معرفة الاستثناءات أو الإضافات التي استقرت في قواعد الممارسة ، سواء عن طريق التذوق ، أو بفعل أي دوافع أخرى ، وأخيرا ، فكم كان سيصبح مستحيلا علينا أن نقدم كما فعل الآن ، أمثلة معروفة جعلت ما كنا نرغب في التعريف به ، أمرا ملموسا وواقعا .

المبحث الثاني

حول مدى معرفة الموسيقين المصريين في الوقت الحاضر بنظام الموسيقى العربية

لعل أحد الأسباب الرئيسية التي أدت بالموسيقين المصريين ألا يفقدوا ، بصفة تامة ، المعرفة بالنظام الموسيقي العربى ، هو أن الجدول الموسيقي لآلاتهم الموسيقية ولكل الآلات الموسيقية الشرقية ، يتكون طبقا لهذا النظام ، ومع ذلك فإن ما يفهمونه منه ، يقتصر على أقل القليل .

وبرغم ذلك فإنهم في الحقيقة يميزون الدرجات المختلفة للسلم الدياتونى للنغمات ، بأسمائها ، بل يعرفون كذلك أن هناك نغمات وسيطة للنغمات الأولية ، ناهيك عن أنهم كثيرا ما يستخدمونها ، وإن كانوا لا يستطيعون أن يقولوا بشكل صحيح ، ماهى طبيعة ومدى الفواصل أو الأبعاد التى تفصل هذه الدرجات أو الانتقالات بعضها عن البعض الآخر ، ويقتصرون على الإشارة بكلمتى عفق^(١) وبقة^(٢) ، إلى تلك الفواصل الأقل مدى من الفواصل الدياتونية . وفى الوقت ذاته فإنهم يجهلون أن سلمهم الموسيقي ينقسم إلى ثمانى عشر درجة تضم سبع عشرة فاصلة ، كل منها تتكون من ثلث تون وهم يدوزنون أو يضبطون آلاتهم الموسيقية بالوحدات الرباعية والخماسية والثمانية ، لكنهم لا يفهمون الأهمية الكاملة لهذه الفواصل فى تشكيل نظامهم الموسيقي ، ولا يعرفون أن أربع نغمات دياتونية متعاقبة تحمل اسم بحر فى اللغة الفنية التى تعبر بها عن نفسها النظرية العربية للموسيقى ؛ وباختصار فإن مالدليم من أفكار ضئيلة عن فتنهم ، ليست هى بالمنهجية ولا بالمتعلقة ، فهى ليست كما سبق أن لاحظنا سوى نتيجة لممارسة نمطية وتشجية عمياء .

(١) عفق ، كلمة يطلقونها فى الموسيقى بمعنى قطع أو حذف جزء من الفاصلة ، وهى بذلك تقابل الأبتوما aptome عند الاغريق ؛ وعلى هذا يكون لابورد Laborde قد أساء المعنى عندما كتب فى دراسته عن الموسيقى أن هذه الكلمة تشير إلى الإيقاع السريع فى الغناء .

(٢) بقة بمعنى بقية ، وهى تقابل الفاصلة المسماة بما leimma عند الاغريق .

المبحث الثالث

عن المقامات الموسيقية وضروب الألحان التي يستخدمها المصريون المحدثون عند ممارستهم لفن الموسيقى.

كان ينبغي ، كأمر لابد منه ، أن يعرف الموسيقيون المصريون ، وأن يستخدموا كل مقامات الموسيقى العربية ، وكل الطبقات التي يمكن كل مقام أن يشتمل عليها ^(١) .

ومع ذلك ، ففيما عدا الاثنى عشر مقاما رئيسيا ، وبعض المقامات التي تشتق عنها ، والتي يستطيعون بشأنها جميعا ، أن يؤدوها على طبقة أو على طبقتين فقط ، فهم يكادون لا يعرفون حتى أسماء المقامات الأخرى كما أنهم يشكلون مقام الرست ، الذي يعد بمثابة التخط المحاذي في النظام الموسيقي ، بالطريقة نفسها التي دونها في الأمثلة على تكوين هذه الأنظمة . وهم يسيرون إلى الدرجات الأربع الأولية وإلى الدرجة السادسة بالطريقة نفسها التي تسمى بها هذه الدرجات في نظرية الموسيقى ^(٢) ، وإن كانوا يطلقون على الدرجات الأخريات اسم المقام التي تشكل هي قراره أو نغمته الأساسية ^(٣) . ولتمييز نغمات الوحدات الثماني (الأوتاف) الغليظة ، والتي تسميها نظرية الموسيقى باسم أسفل الجذور ^(٤) عن نغمات الوحدات الثماني الوسيطة التي تسمى الجذور ^(٥) فإنهم يضيفون إلى اسم كل

(١) انظر الأمثلة التي وردت بالمبحث الأخير من الفصل السابق .

(٢) انظر الأمثلة التي قدمناها عن مكونات النظام الموسيقي .

(٣) تلفظ هذه الأسماء على هذا النحو في اللغة الدارجة في القاهرة : رست ، دوكا ، سيكا ، جركاه ، نوى ، حسيني ، عراق ، كردان .

(٤) انظر المثلثين الواردين في ص ٣٦ ، الفصل السابق ، المبحث السادس .

(٥) انظر المثلثين الأول والثاني من ص ٣٢ .

واحدة من هذه النغمات الصفة قب^(١) ، ثم يحددون بالصفة جواب^(٢) نغمات الوحدات الثانی العلویة .

مثال



كرد كمال حسنى نوى جوكاه سيكاه دوكاه رست

وبرغم أن المرء يستطيع أن يؤدي لحنا ما على كل درجات السلم الموسيقى ، لأنغام الطبقات التي تتكون منها دورة كل مقام ، فإن هناك اختيارا كرسه العادة على الأقل ، ما لم تكن المبادئ الموسيقية هي التي تكرسه ، إذ يتحدد هذا الاختيار بمفعل الدرجة التي تشغلها في السلم الموسيقى ، النغمة القرابية التامة ، أى نغمة الأساس الخاصة بكل مقام .

وعندما ينتقل السلم الموسيقى لمقام ما على درجة أخرى ، غير تلك التي هي محدودة له في السلم الموسيقى ، فإنهم يميزون ذلك عندئذ بأن يلحقوا به اسم الدرجة التي استقرت عندها نغمته المقامية ؛ فعلى سبيل المثال ، عندما ينتقل السلم الموسيقى لمقام الرست ، وهو مقام أول درجة ، إلى الثالثة المسماه سيكاه ، فإنهم يطلقون عليه في هذه الحالة اسم رست سيكاه ؛ وعندما ينتقل سلم النوى على الدرجة الرابعة يسمونه نوى الجرگاه .

(١) قب ومعناها رئيس أو أمير ، وهي تقابل الكلمة اليونانية « أساس الأساسيات » التي يطلقها الاغريق كذلك على النغمات الأشد غلظة في نظامهم الموسيقى .

(٢) جواب بمعنى إجابة أو رد . وقد استخدمنا كذلك كلمة جواب لتمييز الوحدات العليا ؛ وكان الأمر يقتضى أن نلفظها بالجمع المعطشة ولكننا نسترعى الانتباه مرة أخرى بالألا لا نعبر هنا إلا طبقا لنطق المصريين من أهل القاهرة ، ولذلك فمن واجبنا أن نبقي على الأمور التي تقدمها هنا طابعها المحلي .

وقد يمكن هذه التسميات أن تكون نفس مسمياتنا ، على وجه التقريب ، لو أننا قلنا بدلا من مقام رى كبير ، أو مقام فا كبير ، أو مقام صول صغير ، أو مقام سى صغير الخ ، المقام الكبير للنغمة رى ، والمقام الكبير للنغمة فا ، والمقام الصغير للنغمة صول ، والمقام الصغير للنغمة سى .. الخ ، مما قد يؤدى بشكل مطلق إلى الشيء نفسه ، بل لعله يكون أكثر دقة .

وطبقا لما لاحظناه فى التطبيق ، أى عند الممارسة ، فإن كل مقام يمكنه أن يستقبل ، عرضا ، بعض نغمات خاصة بمقامات أخرى ، وفى هذه الحالة تسمى هذه النغمات بالمركبات^(١) ؛ وإضافة هذه النغمات إلى مقام ما أمر تبيحه المبادئ كما أسلفنا^(٢) ؛ وينتج هذا على نحو ما إثر تنعيم مصطنع ؛ وهى رخصة تتطلب عادة الكثير من المهارة الفنية من جانب الشخص الذى يستبيحها لنفسه ، وإلا فإنه قد يجازف بأن يغير من الطبقة بالرغم منه ، وبأن يفسد المقام ، مما قد يبعث على الصدمة ، إذ سيأتى الانتقال مفاجئا ومباغتا .

وتوجد فى الموسيقى العربية ، كما توجد فى موسيقانا ، قواعد للانتقال من مقام إلى مقام آخر ، أهمها هى التنبيه على الدوام ببعض نغمات تمهيدية ، تسمى الأذن للتغيير الذى يزعمون إحداثه فى المقام . وهذا الأعداد يتشكل بصفة خاصة من ربط نغمات البحر الذى تقع فيه الدرجة التى يراد أن ينقل إليها السلم ، بنغمات البحر المماثل والمقابل للمقام الذى يراد الدخول فيه ، وبهذه الطريقة يمكن أن تنتقل على التوالى بين كل المقامات ، ثم نعود إلى المقام الذى خرجنا منه ، دون خدش للأذن .

(١) مركبات والمفرد مركبة بمعنى مضافة ، مدخلة ، مكونة من أجزاء . ولهذا السبب فإنه إذا أريد التنبيه على عازف ما بأن يضيف نغمة ما ، ولتكن الرست على سبيل المثال ، إلى مقام آخر خلاقه ، فإنه يقال له ، كما حدث معنا : اركب الرست .

(٢) انظر البحث التاسع من الفصل السابق حيث قيل : « ومع ذلك فإن الناس يستخدمون بعضا من نغماتها فى تأليف دورات أخرى ، ويكون أثر هذه لطيفا » . وسوف نواتينا الفرصة دون شك لكى نستعرض الانتباه إلى تطبيق هذا المبدأ على بعض الأغنيات العربية التى ستقدمها عما قهوب .

هذا هو كل ما استطعنا أن نعرفه حول هذه النقطة ، أو بالأحرى هو كل ما بدا لنا أنه جدير بأن نوليّه أكبر قدر من الثقة ، في كل ما قاله لنا الموسيقيون المصريون ، وفيما أسمعونا إياه من الموسيقى .

وسنقدم الآن بعض أمثلة لسلم كل من المقامات ، التي بدا لنا أن هؤلاء الموسيقيين يعرفونها بشكل أفضل من غيرها ؛ وقد دونناها بينما كان هؤلاء يؤدونها بالآتهم الموسيقية ، وسنميز في ذلك النغمات الرئيسية من النغمات العارضة ، إذ ستكون الأوليات مميزة بدوائر في حين سنميز الأخيرة بكرات سوداء .

أمثلة لطبقة كل واحد من المقامات المعروفة

التي يمارسها الموسيقيون المصريون

الرتب وبقية المقامات

رتب

قلب الرتب قلب العراق قلب العشيران قلب النوى قلب الجركاه قلب السيكاه قلب الدوكاه قلب الرتب

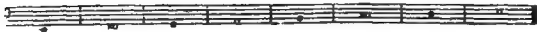


النغمات التي يمكن أن

يرتفع إليها الرتب كودان عراقى حسنى نوى جركاه سيكاه دوكاه رتب

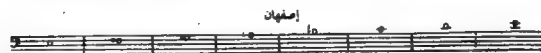
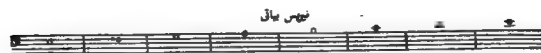


دوكاه ويطلق عليه كذلك اسم الجركاه ، حيث يطبق بمقدار فاصلة ثمانية





الغمات التي يمكن إضافتها إليه



عشق او بوسه



رهبری



حجاز



حجاز اسفهان



رمل



المبحث الرابع

عن الأغنيات الملحنة التي يؤديها الآلاية ، أي الموسيقيون المحترفون ، باللغة العربية الدارجة

سبق أن عرفنا من قبل في فرنسا وانجلترا الكثير من الأغنيات العربية في لغتها الفصحى ، ولكننا لانظن أنه قد نقلت قط إلى أوربا ، من قبل ، أغنيات بالعربية الدارجة ، مدونة مع لحنها الموسيقى ، لذلك فإن تلك الأغنيات التي ستقدمها هنا ، من بعد ، سيتحقق لها جدارة السبق بالإضافة إلى ما لها من جدارة الأصالة . ومع ذلك فإن ما يمنحها قيمة لا تقدر ، هو أننا نوردها هنا مصحوبة بترجمة فرنسية شاء أن يقدمها لها عن طيب خاطر ، وبرجاء منا ، المستشرق الشهير المسيو سلفستر دى ساسى ، مع إثرائه لها بملاحظات نقدية ، سواء حول اللغة أو حول أسلوب وعادات المصريين ، في كل مرة تبيأت له المناسبة كى يفعل ذلك^(*) .

ولقد سبق لنا أن قلنا كيف تلبو ألحان هذه الأغنيات معقدة ومضطربة حين يغنيها الموسيقيون المصريون ، وكى هو عسير أن نستخلص نغمات اللحن وسط ركام الزخارف الغريبة والمتضاعفة لأقصى حد ، والتي يشغل بها هؤلاء كاهل اللحن ؛ ولقد

(*) وزيادة في الحيلة فقد قمنا بدورنا بترجمة هذه الترجمة الفرنسية نفسها إلى العربية برغم أنها في الأصل ترجمة لنص عربى مائل أمامنا . وقد رأينا أن نفعل ذلك بعد تردد طال ، لعدة أسباب ، من بينها ، أننا هنا نقدم رؤية الفرنسيين وفهمهم لنا ، ولأن هذه الترجمة قد تكون عوناً لبعض القراء العرب من غير المصريين حيث جاءت هذه الأغنيات باللغة الدارجة لأهل القاهرة في ذلك الوقت ؛ بالإضافة إلى أن ذلك كان أمراً ضرورياً إذا شئنا أن نلم بالتعليقات والشروح التي أوردها لهذه النصوص المسيو سلفستر دى ساسى .

كذلك تعرضت الهوامش المشار إليها والتي جاءت في الأصل الفرنسى لتغييرات طفيفة تقتضيها عملية النقل إلى العربية لنص فرنسى ، هو بدوره شرح وإيضاح لنص كان في الأصل عربياً . وستبين ذلك كله عند تقديم نص الأغنيات المشار إليها ، فيما بعد . (المترجم)

عرفنا كذلك بالوسائل التي استخدمناها لاكتشاف وتدوين النغم البسيط والحقيقي لهذه الأغنيات ، وقدما كذلك بيانا بالاحتياطات التي اتخذناها كي نستوثق من دقة نسخنا ، وهذا السبب فقد كان من السهل علينا أن نقدم هذه الألحان مدونة بهذه الطريقة أو بتلك ، وإذا كنا قد فضلنا الطريقة الأسهل ، فلأنها تبدو في الوقت نفسه هي الطريقة الأكثر وضوحا ، بالإضافة إلى أن تأثير الطريقة الأخرى لن يكون أقل تنفيذا للمعنى ، كما هو عليه للحن نفسه بالنسبة للأذن ، وبالإضافة لذلك ، فلكى يتصور المرء ما هية الزخارف التي وجدنا أن الواجب يقتضى منا أن نحذفها ، فيكفى أن نقول إنها تتمثل في تحميل الصوت ، بنقله من نغمة لأخرى ، مروراً بكل النغمات الوسيطة أو بتقديم نغمات سريعة متعاقبة ، ومرتعشة ، في مقطع واحد مع عبور هذه الدرجات أو الانتقالات نفسها ، ثم بعد أن يصل بنا المعنى إلى نقطة الارتكاز في الحن ، فإنه يعود يترنم من جديد بصوت مرتعش بزغردات(*) أو توقيعات ، أو يعمد في أغلب الأحيان لأن يقدم حواشي أخرى ، أو زخارف غير قابلة للتحديد بسبب غرابتها أو شذوذا المرفين ، وبخلاف ذلك يقوم المعلنون بإضافة بعض السوابق أو اللواحق(**) من عندياتهم ، عند نهاية فقرات الغناء (الكوليبيات) ، مضيفين بذلك إلى الحن كلمات من تأليفهم ، حسبما يترأى لمزاجهم مثل ياعين ياليل . يالالى .. الخ . مكررين هذه الكلمات عدة مرات بقدر ما يحلو لهم ، لكى يطيلوا من سوابقهم أو من لواحقهم ، وقد وجدنا أن علينا أن نستبعد كل هذه الأشياء التى لا تتصل قط بالفن ، منظورا إليه في حد ذاته ، ولولا ذلك لتغيرت الأوضاع ، ولوجدنا أنفسنا مضطرين لأن ننسخ هنا كل لحن بالطريقتين اللتين نسخناهما بهما في البداية لأنفسنا ، وقد لا يحمد لنا القراء كثيرا أن أضعنا عليهم وقتا وحيزا مضاعفين ، بسبب عدم استطاعتنا الاقتصاد فيهما ؛ مع أن هذا الاقتصاد في الوقت والحيز ، أمر لا بد منه حتى لا نضطر للتضحية بأشياء أكثر إثارة للاهتمام ، لا يزال علينا أن نتناولها .

(*) الزغردة هي تكرار لحنين بسرعة . (المترجم) . [الاصطلاح الشائع قَزْدَتَة

(المراجع)]

(**) وهى جمل أو لوازم موسيقية تسبق الغناء أو تعقبه . (المترجم) .

ولم نستطع أن نغنى أنفسنا ، عند نسخنا الأغنيات التالية ، من أن نستخدم الاشارات التي استخدمناها من قبل ، للإشارة إلى أثلاث التونات الصاعدة وأثلاث التونات الهابطة ولولا ذلك لكان مستحيلا علينا أن نقدم لحن هذه الأغنيات بمثل هذه الدقة الصارمة التي تحقق بها الأمر ؛ بل إن هذه الألحان كانت ستصبح شيئا آخر ، بحيث يستحيل التعرف عليها ، لو لم تكن قد بذلنا أكبر قدر من العناية ، في ألا نهمل هذه التحولات التي لا غنى عنها ، أو لو أننا كنا قد استخدمنا مكان أثلاث التونات نصف التون الصغير المستخدم عندنا ، وفي مكان ثلثي التون نصف التون الكبير الذي نستخدمه ، فمهما يكن تأثير ذلك ضعيفا فإنه محسوس بدرجة كافية عند الأداء ، حتى أنه لا ينبغي علينا مطلقا أن نخلط بين ثلث التون (عند العرب) ونصف التون الصغير (عندنا) ، والذي له فاصلة أكبر قوة ، ولا بين ثلثي التون (عند العرب) ونصف التون الكبير (عندنا) ، والذي له فاصلة أقل قوة^(١) . ولقد اكتسبنا ، بخبرتنا الحاضرة ، اليقين بأن الميلودي (اللحن) ، يتغير في

(١) . يقسم العرب التون مثلما نفعل إلى تسعة أجزاء ، نطلق عليها ، تقليدا للإغريق اسم فاصلات (فاصلة : Comma) ؛ وكل ثلاث فاصلات يشكلن ثلث تون ، إذن فثلث التون أضعف من نصف التون الصغير عندنا إذ يتكون الأخير من أربع فاصلات ؛ كما أن كل ست فاصلات يشكلن ثلثي تون ، وهو أقوى من نصف التون الكبير عندنا ، ذلك الذي لا يشتمل إلا على خمس فاصلات ، وحين نقابل تقسيماتنا للتون بتقسيم العرب له ، معينين عن الأمر بالفاصلات فنسجد لدينا هذه العلاقة :

التون الواحد : ٩ فاصلات .

$\frac{1}{3}$ التون : ٦ فاصلات .

$\frac{1}{4}$ التون الكبير : ٥ فاصلات .

$\frac{1}{4}$ التون الصغير : ٤ فاصلات .

$\frac{1}{3}$ التون : ٣ فاصلات .

وهكذا نرى بوضوح أن نصف التون الكبير أقل قوة بمقدار فاصلة واحدة عن ثلثي التون ، وأن ثلث التون أقل قوة كذلك بمقدار فاصلة عن نصف التون الصغير .

طابعه ، بشكل مطلق ، بمجرد أن نخل واحدة من تقسيماتنا للتون ، في محل تقسيم للتون ارتضاء العرب .

وقد كنا نظن ، قبل أن نستوثق من أنه توجد في الواقع ، في السلم الموسيقى عند هذه الشعوب ، فواصل مشابهة لتلك التي انتبهنا من الحديث عنها ، أن التأثير المزعج الذي كان يحدثه فينا غناء الموسيقيين المصريين أو الآلانية^(١) يعود إلى قلة مهارة هؤلاء ، أو إلى رداءة صوتهم ، الذي لم يكن لا بالواضح ولا بالواثق من نفسه ، أو أنه يعود إلى عيب خلقي ، جعل أصواتهم وأذانيهم خاطئة .

وهكذا ، فعندما كان يتم الأداء بواسطة ثلث التون الصاعدة مع زيادة رافعة ، كنا ندون اللحن بالمقام الكبير ، وعندما كنا نؤديه على هذا النحو أمام صديقنا المفضي كان يرى أننا نغنيه خطأ ، وقد تبينا بأنفسنا أن اللحن الذي نؤديه ذو طابع بالغ الاختلاف عن اللحن الذي يقدمه الآلات ، وعندما كنا نستبعد الرافعة يصبح اللحن من المقام الصغير ويقول لنا الآلات إننا لم (نمسك) اللحن جيدا ، وكنا في واقع الأمر حسن بأن اللحن لم يعد له نفس الطابع ، أو نفس اللون ، الذي يعطيه له الآلات المصرية عندما يغنيه ، ومهما يكن قد بدا هذا الاختلاف لنا غريباً فقد استوجب الأمر بأن نتعرف بضرورته ، لكننا لم نكن نعرف كيف نعرف عنه .

وقد أمكننا فقط عن طريق تفحص الجدول الموسيقى للآلات الموسيقية في مصر ، وبخاصة تلك الآلات التي ينقسم بعضها إلى ملابس ثابتة ، أن نتبين أن النغمات لم تكن تتتابع ، مثلما تتتابع نغماتنا ، على شكل تونات وأنصاف

(١) آلانية ، والمفرد : آلاتي ، وترجمتها الحرفية : المازف على الآلات الموسيقية ؛ إذ يأتي هذا الاسم من كلمة آلات والمفرد آلة . ويسمى الموسيقيون بهذا الاسم لأنهم لا يتقنون مطلقاً دون أن تصحيح آلة موسيقية ، ولأن مهنتهم ، فضلاً عن ذلك ، هي التعرف على الآلات الموسيقية .

تونات ، وحينئذ أدركنا أن التون يشتمل على أربع درجات ، وثلاث فواصل ، يساوى مدى كل واحدة منها ثلث التون ، واقتنعنا في النهاية أن هذه الفاصلة التي لم تكن قد استطعنا تقديرها حق قدرها في غناء صديقنا الآلاقي ، والتي هي أصغر من نصف توننا الصغير إنما هي ثلث التون ، وبعد ذلك أخذت المخطوطات التي تدور حول نظرية الموسيقى العربية تؤكد لنا هذا الاعتقاد ، ولم نتردد في استخدام علامات جديدة للإشارة إلى الفواصل التي هي أصغر من تلك التي يتكون منها السلم العام لنظامنا الموسيقي ، وفي أن نعطي قيمة أخرى للرافعة وللخافضة اللتين استبعدناهما ، بأن مثلنا بالأولى ثلثي التون الصاعدين ، وبالأخرى ثلثي التون الهابطين ؛ بهذه الطريقة أمكننا أن ندون بدقة كل الألحان التي سمعناها ، ولهذا السبب فإننا نتجاسر على التأكيد بأن ألحان الأغنيات ، التي نقدمها هنا ، تتطابق كل التطابق ليس مع هذا الغناء الخارج عن المعقولية هؤلاء الذين قد أسممونا إليها ، وإنما مع اللحن البسيط (الميلودي) الذي يكوّنها ، لكن ما كنا نرغب في تدوينه ، زيادة على ذلك - لو أن ذلك كان ممكنا - إنما هو نبرة العفوية والرخاوة التي يعبر بها هؤلاء المغنون عن الشهوة الحسية الشائعة في غالبية هذه الأغنيات ، ومع ذلك فإننا نستحاشي أن نقدم الشهوانية غير العفيفة ، والتي يحلو لهم أن يضيفوها إلى كلمات فظة ونابية . والتي لا تنفث إلا حبا فاحشا فظلا لا حشمة فيه ، بل هو في غالب الأحيان أمر تعافه النفس ^(١) .

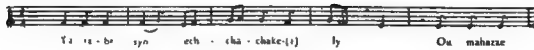
أغنيات الآلاية

مقام الرست ، إيقاع المصمودي

• يبدأ هذا اللحن على الدرجة الثالثة المسماة سيكاه •

(١) هنا ، كما في مواضع أخرى من الأغنيات ، يلاحظ وجود مقطع صوتي أضافه المغني من عنده إلى الكلمة وذلك حتى يجعل الكلمات متوافقة مع اللحن ؛ وفي بعض الأحيان كذلك ، وللدافع نفسه ، تمذف مقاطع صوتية ، كما يمكننا أن نلاحظ في الكلمة الأخيرة من هذا الكوبليه . (غيتو) .

حركة معقدة



رست



(١)

يا لابسين الشيشيكل^(١) ،

ومحزمين بالكشميري ،

حيث جميل بنهودرمان ؛

مثل الجميل ما رأيت عني .

الترجمة « الفرنسية » : (أنتم يا من تلبسون أقمشة محلاة بالورود ،

ويا من تلبسون حزاما من الكشمير : لقد أحببت جميلا له صدر

يشبه الرمان ، لم تر عيناى ، طيلة حياتى ، مثل جماله)

(٢)

يا أبيض ويا لون الياسمين ،

ياللى^(٢) على الصب لاحظ ؛

(١) شيشكى ، تحريف للكلمة التركية جيجكلو ، أى المزدان بالورود .

(سلفستر دى سامى) .

(٢) اللى ، كلمة دارجة تقابل كلمة : الذى . (سامى) .

وحياة عيونك والوجنات ،
أنا أسير اللواظ .

الترجمة « الفرنسية » : « أنت أيتها البيضاء ، يا من تضارعين لون
الياسمين ، أنت يامن تعرفين الحب الذى أكنه ، أقسم بحياة عينيك
وخلودك ، أنتى عبد لنظراتك » .

(٣)

الحمر^(١) والورد الأحمر ،
يبتغزلوا^(٢) فى خلودك ؛
ناديت من عظم وجدى ،
ياشبكى من عيونك .

الترجمة « الفرنسية » : « الحمر والورد الأحمر يدوان وكأنهما يتحدثان
عن خلودك ، وفى ذروة فرحتى التشوانة صحت : آه كم أن عينيك
بالنسبة لى شباك لا يمكن تجنبها » .

(٤)

قال لى غزالى أدين جيت ،
وافعل كما تختار فى ؛
وأركبك صدر برمان ،
وتحل ذكة ألفية .

(١) كلمة الحمر هنا محمولة على معناها المجازى ، وهى تعنى نشوة الحب ، ونار
الشهوة التى يتوهج معها لون الوجه . وهذا هو المعنى الذى قدمه لنا المصريون تفسيراً لهذه
الكلمة . (فيوتو) .

(٢) يغزلوا بمعنى يتحدثون كما تشقشق المسافرين ، أى يقولون غزليات . وبظن السيد
ميشيل صباغ أن من الواجب أن تقرأ الكلمة على أنها يغزوا بمعنى يخرسون ، ولكننى لم أتقبل قط
هذا التفسير الذى لا يتناسب مع فكرة الحمر .

الترجمة الفرنسية : « فقالت لي غزالتي ، هأنذى ^(١) : لقد جئت
ساعية إليك ، فتصرف معي كما يحلو لك ، سأضعك فوق هذا
الصدر الذي يزدان برمانتين ، وستحل حزاما مطرزا وملونا
بألف لون ^(٢) »

صوت

حركة نشطة أكثر منها بطيئة

عقل

Es-sô a' - al - ly ye's - zônt f - se - saou - ha - chôu te

ghy - â - bak Ye ba - re - mœu hyu y - ra out

عقل

Quân ghib-te rad - dou ga - ouâ - bak Ou - ân ghib-te rad - dou

ga - ouâ - - - bak.

(١) أدين أو أدبنى بمعنى هأنذا (أو هأنذى) ؛ ولا يستخدم هذا التعبير إلا في مصر .

(ساسي)

(٢) ذكة أو بالأصح تكة ، كلمة من أصل فارسي ، وتعني حرقيا القبطان الذي يمر
داخل مجرى والذي يستخدم في ضم أعلى السروال وعقده . أما بخصوص كلمة ألفى والتي ينبغي
أن تكتب ألفية فتعني حرقيا : التي يوجد بها ألف ؛ أي المطرزة بألف لون ؛ ولعلها تعني كذلك :
التي يبلغ ثمنها ألف قرش أسباني (أي ألف ريال) . (سلفستر دي ساسي) .

ملاحظة : أما الذكة أو الديكة كما يلفظها أهل القاهرة فهي عند فقراء الناس تتكون من
عصابة من قماش تتفاوت درجة سمكها ، وتر من مجرى ينتهي به سروال واسع بالغ الطول ترتديه
النسوة تحت قميصهن ؛ وهو مفتوح من الأمام ، ويضم بواسطة هذه الذكة التي يفقدونها بصنع
حلفتين متقابلتين ترك أطرافهما مدلاة ؛ أما هذه التكة نفسها عند النساء الغنيات فتكون من
شريط طويل وعريض مصنوع من موسيلين بالغ النعومة ، مطرزة في العادة بحمير ذي ألوان متنوعة
بترتر من الذهب والفضة . وترتدي النسوة الغنيات كذلك فوق التكة بنظالا بالغ الطول من الخيزر
يسمى الشتيان .

(فيوتو) .

(١)

اسأل على اللى يعزوك^(١) ،

استوحشوا لغيابك ؛

يتبسموا حين يروك ؛

وان غبت ردوا جوابك

الترجمة « الفرنسية » : « انشد أخبار من يقدرونك ، ومن يؤسبهم
غيابك وتفعمهم رؤيتك بالفرح ، ويستجييون لطلبك مهما تكن
بعيدا عنهم »

(٢)

يا بدر ياسهم اللواظ ،

صابوا الشجى فى فؤاده ؛

جُدْ له بقبلة من فمك ،

يشفى ويلغ مراده

الترجمة « الفرنسية » : « أيها (الجمال الشبيه بـ) القمر فى تمامه ، إن
سهام عينيك قد أصابت الشقى وأدمت قلبه ، فاسمح له بقبلة من
فيك ، وبذلك يشفى وتحقق أمانيه »

(٣)

أهيف طاف بالكؤوس ،

وجهه أحجل الشמוש ؛

ثغرة باسم النفوس ،

جمع الشهد والمدام .

الترجمة « الفرنسية » : « جميل رشيق القوام ، حمل الكؤوس وطاف
بها ، وقد جعل وجهه (الجميل) الشمس تحمر خجلا ، إن فمه

بأسر النفوس ، فهو يجمع بين حلاوة العسل وطلاوة الخمر ، (١) .

(٤)
عَلَّنِي بِنْتَ الْكَرْمِ ،
شَادَنَ مِنْ بَنَى الْكَرَامِ ؛
مَحْرَةً تَذْهَبُ الْمَهْمُومَ ،
كَمْ قَتَى حُبَّهَا وَهَامَ .

الترجمة « الفرنسية » : « إن شادنا (نوع من الأيائل) ينحدر من
سلالة كريمة ، قد قَدَّم إلى (٢) عصير العنب ، هي الحمرة التي تبدد
المهموم ، آه . كم أحب هذه الخمر آخرون ، وكم أصابهم بسبب حبها
الجنون » .

أغنية من الملبروك

« اتخذت شكل الغناء العزى على يد المصريين » (٣)

(١) يكاد الأمر يقتضى منا على الدوام أن نحمل على المعنى المجازى ، كل التلميحات التى
تتصل بالخمر أو الكرم ، ذلك أن الشعراء العرب لا يكفون ؛ برغم تحريم الدين الاسلامى لشرب
الخمر ، عن استخدام هذه التعبيرات فى غالبية الأحيان للإشارة إلى اللذة الحسية أو إلى الشيء
الذى يتسبب فيها أو يوحى بها ، وعلى هذا النحو ، ينبغى كذلك أن نفهم كلمات : الخمر ،
بنت الكرم ... الخ . (فيوثو) .

(٢) من الجدير بالذكر أن نلاحظ هنا ، وبصفة عامة ، فى هذه الأغنية ، وفى الأغنيات التى
تليها أن الأمر يتصل بمعشوقة أو حبيبة برغم مجيء الكلمات التى تتصل بشخص المبوب ، فى صيغة
المذكر ، ذلك أن الشرقيين طبقا للعادة التى اعتادوها بأن لا يتحدثون قط عن نساءهم ، يحملون المذكر
فى محل المؤنث عند الحديث . (سلفستر دى ساسى)

(٣) ألفت هذه الأغنية أثناء إقامتنا بمصر ، ولكن لحنا كان شائعا من قبل ، وكان يؤدى مع
كلمات أخرى . وقد نقل هذا اللحن إلى مصر ، طبقا لما قيل لنا ، عن طريق تجار يونانيين . ويحتمل أن
يكون التحريف قد نال منه قبل انتقاله إلى مصر ؛ ذلك أن العبارات التى يلاحظها المرء فيه لا تنتمى
قط إلى أذواق المصريين ولا تتفق مع أساليبهم الموسيقية .

مقام رست



(١)

يا عاذلى خلينى (تكرر) ،

حب الجميل كاوينى (تكرر) ؛

ع . الجمر لو يسلىنى ،

بالروح أنا ما أسلاه ؛

يا تمر تمرين

يا كويستو يا بونو (١) .

الترجمة « الفرنسية » : « أيها الرقيب المتعنت ، إليك عنى ؛ فحب

(١) تتفق عبارة : يا تمر تمرين مع النغمات :

ميرون تون - تون - تون - ميرونين .

ولهذا فإني استنتج أن من الواجب أن نكتب عبارة باكويسو يابونو على النحو التالى (والترجمة

هنا بتصرف يقتضيه الحال) :

Ya Koueys Sitoya Bono

بمعنى : أه ! كم هو لطيف هذا المواطن (ستوايان ، Citoyen) بونو ، فكلمة ستوايا Sitoya

هى فى رأى تحريف لكلمة Citoyen (ستوايان) وأن بونو Bono هو اختصار أو تحريف لاسم

(القائد العام بونايرت . سلفستر دى ساسى) .

هذا الجميل قد أهلكنى ؛ فلو أن شاء أن يذيينى فوق جمرات الفحم الملتبته ؛ كلاً
فحتى لو ذهبت فى ذلك حيانى ، فلن أكف عن التعلق به ... يا تمر .

(٢)

وجه الجميل بينور ^(١) (تكرر) ،

جل الذى قد صور (تكرر) ؛

وأنا عليه بدور ،

شرع الهوى وباه ^(٢)

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « وجه هذا الجميل ينشر ضوء النهار ، المجد
لخالقه ، سألجأ معه لكل قوانين الحب حتى أحصل على الأنصاف
من قسوته .. يا تمر »

(٣)

الساق مثل اللوى ^(٣) (تكرر) ،

والشتيان دابولى (تكرر) ؛

لما سكر ^(٤) حله لى .

(١) بينور : الباء التى تبدأ الكلمة هى نوع من أداة تسبق الجزء الثابت من الكلمة ؛
ونوضع فى الاستعمال الدارج قبل أشخاص أفعال الماضى المبهم لكى تعطيه دلالة الحاضر ؛
ونفس الحال مع كلمة بنور وأصلها بأدور التى تقوم مقام أدور (بمعنى أبحث) .
(سلفستر دى ساسى)

(٢) وباه والمقصود هنا : معه . انظر مؤلفنا Chrestomathie arabe ، الجزء الثالث ،
ص ٣٤٤ . (ساسى)

(٣) لولى ، فى موضع : لوؤو أو لوؤوة . (ساسى)

(٤) سكر (بكسر السين فالكاف) ، وتعنى هنا خصوصاً الانتشاء من الخمر ؛ ولابد
أن نفهم الأمر هنا على أنه نشوة الحب . وهذا التعبير نتيجة طبيعية للملاحظة التى سبق أن
سقناها عن كلمتى سكر وكروم الخ ، والتى أوردناها فى هوامش الأغنية السابقة (الهامش رقم ١ ،
ص ١٣١) (فيوتو)

ولعبت أنا وياه .

يا تمر .

الترجمة « الفرنسية » : « فخذها مثل لؤلؤة (أى له يياض اللؤلؤة) ؛
أما بنطلونها فمن الدابولي ^(١) وعندما بلغت حالة النشوة ، فكت
حزامها وتسريت معها ... يا تمر »

(٤)

قوام حبيبي مايس (تكرر) ،

وجفن عينه ناعس (تكرر) ؛

ما احلاه في الملابس ،

والله جميل تياه ^(٢)

يا تمر .

الترجمة « الفرنسية » : « محبوتي دقيقة القوام ؛ ورموش عينيها تطبقان
في نعاس : كم تحملها المفاتن حين ترتدى ملابسها ؛ بحق الله .
يا لمحبوتي من جميل فخور ولطيف . يا تمر »

(٥)

يالابس الليموني (تكرر) ،

عُدْألى فيك لاموني (تكرر) ؛

نانا جفا يا عيوني ^(٣) ،

(١) هو نوع من قماش خفيف من الحرير والقطن ، مخطط بألوان عدة ، ويصنع في دمشق . (ساسى) ؛ والحديث هنا يدور حول الشتيتان الذى سبقت الاشارة إليه في الهامش رقم ٢ ، ص ١٣٠ . (فيوتو)

(٢) كلمة تياه تعنى في وقت معا : شيء من الفخار والتباهى ، ومن الرقة والدلال
(سلفستر دى ساسى)

(٣) نانا أو نانه ، كلمة من اللغة الدارجة في مصر ، تعبر عما تعنيه كلمة كفى بالعربية الفصحى .
(ساسى)

لك ثمر ما أحلاه .

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « أنت يامن ترتدين ملابس من قماش يرتقلى اللون ، لقد لأمنى الغراء على حبي لك ، آه يا عيني ، كفى إبداء للقسوة معي ، كم أن لقمك مفاتن تفر على الوصف . يا تمر . »

(٦)

الحب قاسى وله ناس (تكرر) ،

أعيا الطيب المداوى (تكرر) ؟

يا مُدعى الحب قل حاس^(١) ،

هيا^(٢) الهبة دعاوى ؟

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « الحب قاس ، وهناك من بين من جرحهم الحب أناس لم تُجدِ معهم عناية وعلاج الطبيب المعالج ، وأنت يامن تتظاهر بحب لا تشعر به : كفى ، فالحب ليس موضوعا للتبجح ولمزاعم لا جدوى منها . يا تمر »

(٧)

يا من يحى يتفرج (تكرر) .

(١) حاس ، كلمة من اللغة العامية وتعنى : ابتعد ، انسحب . فمثلا إذا ما وقع رجل في أيدي أناس يسيئون معاملته وصرخ ينادى من ينجده ، فإن من يأتى لنجده سيصبح فيمن يسيئون معاملته : حاس عن فلان .

وهذه الكلمة التي يلفظونها حوش في اللغة الدارجة لأهل القاهرة تستخدم في غالبية الأحيان بمعنى : ارجع ، ابتعد أكثر مما تستخدم لمعنى آخر . وقد بدا لنا أنهم عادة لا يستخدمون هذا التعبير إلا بدافع من الإزدراء ، أو على الأقل بفعل اللفة بالغة . (فيدئ)

(٢) أحللت كلمة ليس محل كلمة هيا التي نقرأها في النص الأصلي إذ بدت لنا عديمة المعنى ؛ ولعله قد أريد أن تكتب كلمة هل ؛ أى : هل الحب مجرد مزاعم أو ادعاءات (والترجمة بتصرف يقتضيه السياق كما أننا أبقينا على كلمة هيا لوضوح معناها بالنسبة لنا ولطابقتها للحال أكثر من كلمة ليس .

(المترجم)

على نهود بمخرج^(١) (تكرر) ؛

سيدي الحليوه جرج ،

ما حدشي يعلاه^(٢) .

يا تمر

الترجمة « الفرنسية » : « أنت يامن تجول بعينيك فوق هذا الصدر

وهذا الشعر المتموج : إن معشوقتي ، موضع حبي ، قد رفضت أن

يتجاسر كائن من يكون على أن يلمسها ، يا تمر »

(٨)

محبوب قلبي جاني (تكرر) ،

بورده خده جاني (تكرر) ،

ولحبه ألباني ،

والله جميل تياه .

يا تمر .

(١) يرى السيد مشيل صباغ أنه ينبغي القول ! على جبين بمخرج ، أى فوق جبهة صفف الشعر عليها بعناية . وقد وجدت في نبذة من ترجمة ايطالية أن المعنى هو : نهود وشعر مصفف ؛ وهو ما يجمع بين هذين المعنيين . وقد أخذت بهذه الترجمة . (ساسى)

(٢) ما حدش بمعنى لا أحد ، بإضافة حرف الشين ، وهو يأتي من شى بمعنى شيء ، وذلك في غالبية الأحيان ، في اللغة الدارجة ، عند تكوين الجمل الاستفهامية والنفية . (سلفستر دى ساسى) . وهذا التعبير في اللغة الدارجة يعنى نفس ما تعنيه كلمة nemo في اللاتينية وكلمة personne بالفرنسية بمعنى لا أحد ؛ وأخيرا فإنها تعنى باللغة الدارجة : كائنا ما كان ، أو كائنا من يكون طبقا لمقتضى الحال . وقد استوثقنا من صحة ذلك من الاجابة التى قدمها لنا واحد من أمهر النحاة في القاهرة حين سألناه عما تعنيه الشين أو كلمة شى التى تضاف عادة في اللغة الدارجة عند نهاية الكلمات العربية فأجاب « بأن الشين هي اختصار لكلمة شيء في حالة تشبه للمعنى : كائنا من يكون » ومن جهة أخرى فإن هذا التفسير يتطابق مع المعنى الذى يقدمه المسير سيلفستر دى ساسى لكلمة ماحدث . ويستطيع المرء في الواقع ، وبدون أن يحرف المعنى العربى أن يترجم كلمة شى أو الشين فقط إلى المعنى كائنا من كان أو كائنا من يكون ، في كل مرة تضاف فيها هذه الكلمة ، في اللغة الدارجة ، إلى نهاية الكلمات . (فيوتو) .

الترجمة الفرنسية : « قد جاء يراني من بهواه قلبي ، بورود خديبه ،
فأرغمني أن أوقف عليه حبي ؛ بحق الله كم هو جميل فخور ورقيق
خو دلال . يا تمر »

مقام عشاق

عقل عقل نغمة حسبي



(١)

شجني يفوق على الشجون ،
يا مايسا فضغ الغصون ،
وصل الحبيب متى يكون ،
لحم (*) قلق الجفون^(١) .

(*) في الأصل لتميم .. الخ ، ولعله خطأ في النقل لأن الكسر في الوزن والاضطراب في
المعنى بالغ الوضوح كما كانت يا مايسا في الأصل يا مايس والحطأ النحوي واضح كذلك .
(المترجم)

(١) يبدو أن الآلات قد أضاف بعد البيت الأول كلمات : يا عيني على الشجون .
(فيوتو)

الترجمة الفرنسية : « لقد تجاوز ضيقى كل حد ، أنت يا رهيف ،
يا من تميل بفعل حركاته الرشيقة الأعصان الحنون ، متى يتم وصالى
بمعشوقى ، حتى أضع نهاية للعذابات التى سلبت الراحة من جفنى »

(٢)

قسما به وحياته ،
وبما حواه من الفنون ،
إن زارنى متسترا ،
قرت بزورته الميون ،

الترجمة الفرنسية : « أقسم بالحبيب الغالى وحياته ، وبكل ماله من
مواهب : أنه إذا مازارنى خفية فستبج رؤيته عيني وستفعمهما
بالسرور »

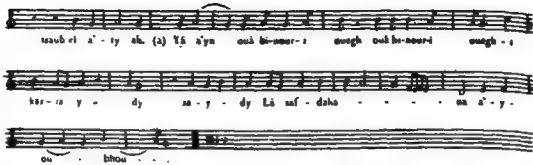
مقام نواز جركه

عشق



(١) يدخل اللحن هنا فى مقام الكردان ، وهو مقام ذو وحدة ثمانية حادة من مقام
الرس . وإذا عشى الآلات الذى أملانا هذه الأغنية ، والتى كررتها عليه بعد أن نسناها أن
نتمكن من تدوين نوتة هذا الفاصل بدقة ، فقد صاح بنا ، كأنما رغما عنه ، فى اللحظة التى بلغنا
فيها هذا الموضع : اربط الكردان ؛ ولدهشته الشديدة لم يكن قد فاتنا أن نربط الكردان .

(فيوتو)



(١)

ظهرت عليك صبايتي ،
من بعيد كانت خافية ،
أبستى ثوب السقام ،
يلبسك ثوب العافية .

الترجمة الفرنسية : « إن حبي الذي احتفظت لك به خافيا لوقت
طويل ، قد بان في النهاية لعينيك . لقد غطيتني بثوب كتابة قاتل ،
فهل لك أن تتدثر بثياب الصحة التامة »

(٢)

ولقد أتى لك عاشقا
يرجو وصالك شافيه
فبنور وجهك سيدى
لا تفضحن عيوبه

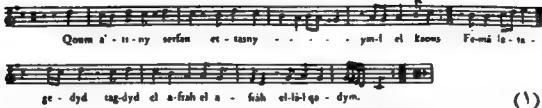
الترجمة الفرنسية : « ولقد سعى حبيبك إليك ، يدفعه الأمل في أن
يجد شفاعة في بهجة ما يحب ؛ فيا معشوقة قلبه ، إنه يستحلفك
بضياء وجهك ألا تفضحن نقاط ضعفه » .

(١) الجزء الباقي ، بدءا من كلمة يا عين التي أضافها على نحو ما يحدث في غالبية
الأحيان ، مستمرا من الكهولة الثاني ؛ لكن يكاد يصبح من الصعب أن نتعرف على البيتين
الآخرين ، بفعل الطريقة التي قبل بها ، وقد نقلناها إملايا بأمانة تامة .

(فوتو)

ملح مرق

TON D'E'RAQ.



(١)

قم عاطنى صرف التسيم
ملا الكؤس
فما لتجدد الأفراح
إلا القديم
واسع بها ياصنو الزم
سعى العروس
ومرّ فينا بالأقداح
مرّ النسيم

الترجمة الفرنسية : « انهض وأعطني خمر نجوم الذرى ، واملأ بها
كأسي ؛ فليس بمقدور شيء أن يوجع مسراقى من جديد إلا خمر .
معتقة . فيا ابنة غزالة حنون قدمي ، لنا هذا الرحيق على نحو ما تفعل
كاعب تزوجت حديثا ؛ مرّرى الكأس بيننا ، وليكن مرورها في رقة
الأنسام . »

(٢)

راح بها عهد التكليم
ضمن الطروس
مشحونة منها الألواح
قبل الكليم
تعيد في الأكباد الهيم
وفي النفوس
من قبل نشأت الأوراح

روح النعيم^(١)

الترجمة الفرنسية : « تذكرنا الخمر بلقاءات الرب بموسى ، وتوحى بكلمات جديدة بأن تدون فى الكتب (المقدسة) ، فقبل مجيء هذا النبى كانت الألواح زاهرة بالفعل بالخطابات التى أوحى بها هذا الرحيق الثمين ؛ فهو يعيد الحياة إلى القلوب وإلى العشاق المساكين بأن ينفخ فى الأرواح بعضا من الفرح ؛ وهذه السطوة المقدسة قد أخذ هذا الرحيق يمارسها حتى من قبل أن تبعث نفخة الخالق ذواتنا الفانية » .

(٣)

باكر إلى الروض المطور

وقت الصباح

فقد أتاننا بالنوار

فصل الريح

والطل كالدر المنثور

بالمسك فاح

والغيث قد عمّ الأقطار

غيث مريع

الترجمة الفرنسية : « بادر بالتوجه فى الصباح الباكر إلى هذه الحديقة التى تروىها مياه السماء ، فقد جاء الريح يصحبنا بالورود ؛ أما قطرات الندى ، الشبيهة بلآلىء منتجة ، فتفوح منها رائحة المسك ، وتحيل كل الأرض إلى مرعى تكسوه خضرة يانعة » .

(١) هذا المقطع بالغ الضموض ، وقد اضطرت لاجتزائه كى أقدم التلميحات التى تعبر عنها كلمات : التكليم ، الألواح ، الكلم ، وهى تتصل جميعا بأحاديث موسى مع الرب وبالأواح الشريعة . أما الجزء الثانى من المقطع نفسه فيشير إلى خلق الانسان ، الذى دبت الحياة فى جسده بفعل نفخة من الله ؛ وهو يتضمن مبالغة ، أو تطرفا فى التعبير ، مبالغا فيه للغاية ، من ذلك النوع الذى يسميه العرب : غلو وإغراق .

(سلفستر دى سامى)

(٤)

والورد كالكم المزور .
 يحكى الأقاح^(١)
 وأنشدت عجم الأطيار
 في البديع
 والبان من أجل التسليم
 محنى الروس
 وشم وجنات التفاح
 تحنى الرميم

الترجمة الفرنسية : « أما الورد الشبيه بكم أقفلت أزواره فيحاكى
 زهور الأقحوان ، أما الطيور بلغاتها العجيبة فتتافس في الفصاحة ،
 أما أغصان البان فتحنى الرأس تحيه لنا ، في حين تبعث الرائحة التى
 تفوح من حدود التفاح المعطر ، الحياة في رمال الموتى »

مقام النوى

المقام دولك



(٢)

(١) أقاح جمع كلمة أقحوان ؛ وقد احتذيت التفسير الشائع عندما ترجمت هذه الكلمة
 بكلمة Camomille ؛ وإن كنت أجهل ما إن كانت هذه الترجمة صحيحة . ويشير الشعراء في
 غالبية الأحيان إلى هذه الزهرة . (سامى)

(٢) حيث كان هذا اللحن ، الذى يؤديه عادة الموسيقيون وغيرهم من أبناء البلاد ، أقل
 زخرفية وباروكية وغرابة عما نجد عليها زخارف الأغنيات العربية الأخرى ، فقد أخذنا على عاتقنا أن
 ندون هذه الزخارف ؛ وبرغم أنها لا تشبه اللحن الأساسى (الميلودى) بقدر ما تفعل الزخارف
 الأخرى ، فإن كل النغمات متقلة بالحواسى حتى لتشكّل كل جملة موسيقية رولادا كاملا
 (تعاقب سريع للنغمات في وقت واحد) ، وحتى أن اللحن البسيط يوجد مغلفا بشدة ولدرجة
 لا يستطيع معها أن يبين . (فيوتو)



(١) (٢) هذه الأرقام توضع على السلام الموسيقية



(١)

محبوى لباس برنيطة
ودكته عقد وشنيطة
طلبت وصلة قاللى أسبيطه
ما أحلى كلامه بالطللياني
ياسلام من عيون
عيون الفزلاي
واصلنى يا حلو الكلام
يا سلام

الترجمة الفرنسية : « محبوى تغطي رأسه قبعة ، والعقدة والورود
تزين سرواله^(٢) (الشنتيان) ، أردت أن أقبله فقال بالاطالية

(١) هذه الكلمة : إسبيطة ، تحمل هنا عمل كلمة اسبيتيتا *espeteta* وهى نفسها
الكلمة الإيطالية أسبتا *aspetta* بعد تحريفها . (فيوتو)

(٢) لا يوجد سوى هذين النوعين من اللازيمات (اللازمة) أما ما يزيد على ذلك فقد
أضافه النساخ العرب . (فيوتو)

(٣) المعنى الحرق : حزامه ؛ انظر ما سبق ، الهامش رقم ٩ من أغنية يا لاهسين
الشيشكل . (سامى)

انتظر^(١) آه كم هي حلوة لفته الإيطالية ، ليحم الله هذا الشخص الذى
له عيون الغزال ، ولتقبلنى يا صاحب هذه اللهجة العذبة . يا سلام

(٢)

ما أحسنك يا فرط الرمان
لما تنادى بالأمان
وفى يدك ماسك الفرمان
تبقى الرعية قلبها فرحان
يا سلام

الترجمة « الفرنسية » : « كم تكون جميل المنظر يا فرط الرمان^(٢) عندما
تعلن حالة الأمان والعفو العام ، ممسكا الفرمان بيدك ! إنك
(بذلك) تعيد الفرحة إلى قلوب الرعايا ... يا سلام ! »

(٣)

أوحشتنا^(٣) يا سارى عسكر
تشرب القهوة بالسكر
وعسكرك دابر يسكر

(١) هذه الكلمة : انتظر ، كان يعبر عنها في الأصل باللغة الإيطالية aspetta .

(ساسى)

(٢) فرط الرمان تحريف لاسم بارتولومى أو بارتيليمى Barthélemy الذى كان القائد
العام لجيش الشرق قد أوكل إليه شرطة القاهرة . وحين وجد المصريون هذا الاسم عبر النطق فقد
حرفوه إلى فرط الرمان (ساسى)

وتعنى هذه الكلمة في اللغة الماريجة قشر (كذا) الرمان (فيوتو)

(٣) تعنى العبارة الأصلية لقد آلمنا غيابك وتسبب في أسانا ، وهى كلمة تقال لمسافر ،

للتعبير عن الأذى الذى يحس به ذروه عند رؤيته وهو يرحل . (ساسى)

ملاحظة : وهى كذلك صيغة تكريم ، وتستخدمونها عادة مثل كلمة صباح الخير ، كما
يستخدمونها في العادة أيضا كى يعبروا لشخص ما عن الرغبة القوية التى كانت لديهم لرؤيته ، وكـ
تأخر تحقيقها إلى أن جاءت هذه اللحظة في النهاية . (فيوتو)

وفي البلد حيا النسوان

يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا إليك في غيابك أيها القائد
العام ، يامن يشرب البين محل بالسكر ، ويحجوب جنوده المدينة بخا
عن النساء .. ياسلام »

(٤)

أوحشتنا يا جننار^(١)

يا جميل يا راعى العذار

وسيفك في مصر دار

ع الغزو والعريان

يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا لك في غيابك أيها الجنرال
المجذاب ، يا صاحب الوجنتين اللعيفتين ، يامن تضرب بسيفك في
عاصمة مصر الغز (المالك) والعريان . ياسلام »

(٥)

أوحشتنا يا جمهور

يا بخيل ياراعى الشعور

من يوم جيت مصر فيها نور

زى^(٢) قنديل من بللور

يا سلام

الترجمة الفرنسية : « لقد تنهدنا شوقا لك في غيابك يا (مثل)
الجمهورية يا صاحب الشعر بالغ الجمال ، فمئذ اليوم الذى دخلت

(١) كلمة جننار هو تحريف لكلمة جنرال .

(٢) كلمة زى في اللهجة الشعبية لأهل القاهرة تترادف كلمة : مثل . (سأسى)

فيه القاهرة ، والمدينة تلالاً بأضواء تشبه ضوء مصباح من بللور .

(٦)

يا جمهور عسكريك دابر فرحان^(١)

في قطع (دابر) الغز والعربان

يا سلام بونايرته

يا سلام ملك السلام^(٢)

يا سلام

: « يامثل الجمهورية أن عساكرك المحتلين بهجة يجوبون كل
الانحاء كي يضربوا الترك والعربان ؛ سلام عليك يابونايرت !
سلام عليك ياملك السلام . ياسلام »

(٧)

يارسول الغرام قوم^(*)

هات لى أهيف القوام

الذى إن نهض يقوم

(١) يبدو البيت الأول من هذا الكويليه طويلاً ، وأظن أن علينا إما أن نحذف كلمة
فرحان أو بالأحرى كلمة : دابر (سامى)

(٢) نقرأ في الأصل ، في البيت الرابع من هذا الكويليه عبارة ملك السلام ؛ وقد أضفت
قبلها كلمة يا سلام ؛ ولست أدري ما إن كنت قد أحسنت صنعاً . (سامى) . وفي
نسخة أخرى من هذه الأغنية العربية نقرأ : ياسلام ، بونايرته ملك الاسلام ؛ أى ! سلام عليك يا
بونايرته يا ملك الاسلام ؛ ومع ذلك ، فإن البيت الرابع بالغ القصر لحد يصعب معه غناؤه ، وهو
أمر يوهن على وجود خطأ ما ؛ ويؤدى التصحيح الذى أدخله المسيو دى سامى إلى اختفاء هذا
الخطأ ، ويعطى لهذا البيت الوزن والانسجام اللذين تحتسهما هذه الأغنية . (فيوتو)

(*) في الأصل قم وهى وإن كانت أصح من ناحية النحر إلا أن كتابتها بهذه الطريقة
تؤدى إلى كسر الوزن والقافية ولذا فضلت كتابتها بالشكل الخارج . (المترجم)

يمنعه ردفه القيام^(١) يا سلام

(١) حيث تعد ضخامة الأرواف جمالا في نظر الشرقيين فأظنتي قد أحسنت تقديم نهاية الكوبليه . وقد وجدت ترجمة تخالف ذلك في مسودات المسيو فيوتو : « يا رسول الحب أسرع وأحضر لي مشوقة رشيقة وسريعة ، ذلك أن مشوقتي بمنكبيها المريضين لا تستطيع الحركة » ؛ لكن النص العربي لا يحتمل قط هذا المعنى . ونقرأ في الترجمة الإيطالية :

il quale volendo levarsi per alzarsi, impedisce di replicare l'alzarta

ويبدو أن صاحب هذه الترجمة لم يفهم المراد من كلمة ردفه . (سلفستر دى ساسى)
ملاحظة : أرغمتنا هذه الصعوبات التي ما كنا نظن أن من شأنها أن تبعث على حيوة مستشرق مثل سلفستر دى ساسى على أن نبتعد عن محاولة تبصر المعاني الخفية للنص :

١ - فنحن لم نتخيل أن المصريين في أغانيهم ، وعند حديثهم عن محبوباتهم ، كانوا معتادين على ألا يمشروا إليهن في صيغة المؤنث ؛ وهو الأمر الذي لاحظته بحق المسيو سلفستر دى ساسى .

٢ - وحيث أن كلمة أهيف التي تعنى قامة خفيفة ، مشوقة (أو مشيقة) يمكنها أن تعنى كذلك : سريع ، يقظ ، شجاع ، فقد فضلنا المعنى الأخير لأنه يناسب أفضل ما يناسب رجلا ، وقد استبعدنا المعنى الأول لأن القامة الخفيفة أو النحيلة ، وهى أبعد من أن يجد أحد طلبها في مصر ، لا ترحى إلا بالشفقة والأزدراء باعتبارها أثرا من آثار الفاقة والجحمان اللذين يتعرض لهما امرؤ ما .

٣ - ورغم أننا كنا نتبين جيدا معنى كلمة ردف ، فإننا لم نكن قد نمكنا من أن نمسك بالكلمة المعادلة في اللغة الفرنسية ؛ لكن هذه لم تكن لتفوت المسيو دى ساسى ، وتلك هى الأسباب التي حملتنا على الظن بأن الأمر هنا لا يخص إلا رجلا يمنعه ثقل جسمه من أن يتحرك أو أن ينهض .

وفضلا عن ذلك فإن المسيو دى ساسى عندما يزودنا بملاحظاته النقدية فإنه لا يفعل سوى أن يستخدم حقا هو جدير به منذ زمان طويل ، ونحن من جانبنا نكن له أكبر قدر من العرفان .
(فيوتو)

الترجمة « الفرنسية » : « يا رسول الحب انهض وأحضر لي هذه
الجميلة ، ذات القامة الهيفاء والتي يتمتعها ثقل ردفها من أن تنهض ،
عندما تريد النهوض لتقف »

(٨)

قم بنا ياسيدى نسكر
تحت ظل الياصمين
نقطف الخوخ من على أمه
والعواذل شايفين
يا سلام

الترجمة « الفرنسية » : « هيا بنا ياسيدى نتش تحت ظل الياصمين ،
سنقطف الخوخ من شجرته ، على مرأى من الحاسدين . يا سلام »

أغنية أخرى على نفس اللحن^(١)

(أى مقام العزى إيقاع الدويك)



(١) يبدو أن لحن الموسيقى العربية تعزتها بعض الاختلافات طبقا لتفاوت أوزان
الكلمات التي تنطبق عليها .
(فيوتو)

الأخبة نفسها ، مقام النوى



(١)

عجوبى فايت على

كلمته مارد على

كشميره بجاية عديدة

ما احلا قوامه فى لبس الهندية^(١)

يانا يانا آه يا حالى

ليلى ليلى يا للى

الترجمة الفرنسية : « مريت معشوقتى بالقرب منى ، توجهت إليها
بالحديث ، ولكنها ماردت قط ؛ كشميرها يساوى مائة قرش عدا
ونقدا ، كما أن قامتها جميلة تحت هذه الملابس المصنوعة من أقمشة
الهند ، وا أسفاه وا أسفاه أيها الليل ! أيها الليل ! أية ليلة تلك التى
قضيتها !

(١) أى من المسلمين أو من قماش القطن .

(٢)

محبوبى له خال فوق خده
والألحاظ تجرح مع قده
أهيف مافى الغزلان نده
زاد لى فرحى لما جانى
يانا يانا (١)

الترجمة « الفرنسية » : « لمحبوبتى خال فوق خدها ، عيونها وقوامها
تجرح القلب ، أما رشاقها فتفوق رشاقة كل الغزلان ، وحين جاءت
تزررنى أفعمتنى بالفرح وأأسفاه ! وأأسفاه »

(٣)

محبوبى لأبس متنانة
ونهوده البيض عريان
كلمته قالى رح نانه (٢)
يضربوك تصعب على
يانا يانا

الترجمة « الفرنسية » : « ترتدى محبوبتى معطفًا فاخرًا ، أما نهداها
فأبيض اللون عاربان ، وجهت الحديث إليها فقالت اذهب ، كفى ،
قد يضربونك فيمضننى الألم لذلك . وأأسفاه ! وأأسفاه ! »

(٤)

جل الخالق فى وجناته
يفتن صبه من لفتاته

(١) يانا ، يانا : كلمات لا تعنى شيئًا مثلما تقول نحن :

(ساسى)

oh, lon, lan, la

(٢) نانه تعبير فى اللغة الدارجة فى مصر ، وهو يدل على المعنى نفسه الذى تعبر عنه
كلمة كفى . انظر ما سبق ، المامش رقم ١ من ص ١٣٥ . وفى هذا الكويليه نجد كلمة متنانة ،
وهى كلمة دارجة اشتقت بلا جدال من الإيطالية .
(ساسى)

ياروحى على حركاته^(١)
كيف الخيلة الصبر اعيانى
يانا يانا

الترجمة « الفرنسية » : « أجد الخالق الذى صور خديها ، وحين تدبر
رأسها توجع عواطف المحبين . آه كم كل حركاتها مبهجة . ما
حيلتى ؟ لم أعد بقادر على التحكم فى نفسى بخصوص هذا الأمر ،
وا أسفاه ! وا أسفاه ! »

موضع من مقام السيكاه

المقام مدور

MOUCHAN DANS LE MODE SYERN.

غراق طلق

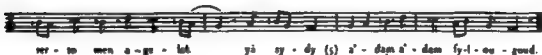
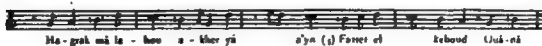


(١) يستخدم الناس فى مصر صفات مختلفة للتعبير عن الدهشة والاعجاب ؛ فالمسلم
يصيح : ما شاء الله ، والمسيحى : سبحان الخالق . أما المرأة المسلمة أو المسيحية فتقولان ، دون
اختلاف ، حين تعجب من كلمات رجل : يا عيى على كلامه ؛ وفى حالات أخرى تقول :
يا قلبى على أوصافه ؛ يا روحى على جماله ؛ يا روحى عليه .

(سلفستر دى ساسى)

(٢) تسترعى هذه الأغنية الانتباه بسبب التجاوزات التى أباحها لنفسه واضع الموسيقى ،
فإنه لم يستبح لنفسه فقط أن يكرر كلمات بعضها مثل : ترضى بالصد .. ترضى بالصدود ، لتلوير
الجميل فى غنائه ، وإنما هو قد أضاف كذلك كلمات مثل : يا سيدى ، التى سنشير إليها فى كل مرة
نجد فيها هذه الكلمات فى الجزء الباقى من الأغنية ، وهى لا تشكل قط جزءا من البيت الشعرى .

(٣) أضيفت كلمة يا سيدى هنا أيضا عن طريق الآلات .



(١)

على إيش يامننى قلبى ترضى بالصلور
وتشمت لتعذيبى عذولى جعود
على إيش يا غزال نافر
تهجرنى وأنا صابر
هجرك ماله آخر
فتت الكبود

وأنا صرت من أجلك عدم فى الوجود

الترجمة « الفرنسية » : لماذا يا منية القلب ترضين بهجرانى ؟ لماذا
أيتها الجاحدة تحلو لك الآلام التى يسببها لى حسادى ! لماذا أيتها
الغزاة النافرة تهرين منى ، أنا الذى يتحمل كل نزواتك ؟ أليس
لغيتك قط من نهاية ؟ لقد حطمت قلبى بسبب قسوتك وتقلص
وجودى بين الكائنات إلى عدم »

(٢)

محبوى الذى أهواه بديم الجمال
كوبس رشيق القد وريقه زلال

(١) كلمة يا عين التى يقال هنا فى مقام كلمة يا عينى ، هى بدورها كلمة مضافة .

(٢) كلمة يا سيدى مضافة هنا أيضا (فيوتو) .

(٣) كلمات يا سيدى مضافة كذلك كما فى الحالات السابقة .

ملح كامل الأحداق

سبا سابر العشاق

قلبي له مشتاق

وهو لي جحود

من يحسد العشاق عمره لا يسود(*)

الترجمة « الفرنسية » : « معشوقتي ، موضوع هواي ، ذات جمال
نادر ، وهي لطيفة ذات قوام خفيف ، رضاها كالشهد ، وهي جميلة
جمالاً لا مزيد عليه لمستزيد ، كبلت بجميعها كل المحبين ، قلبي يتحرق
شوقاً إليها ، ومع ذلك فهي جاحدة لا تبالي بلهبي ، يامن تكن
الحسد للعشاق ، ليكن نصيبك ألا تنال قط مباهج السعادة .

(٣)

نصبت شرك صيدى لهذا الغزال

بقيت في الشرك وحدي شبيه الخيال

جائز ما التفت صوي

وما درى مكتوى

يا مهجتي دوى

غزالي شرود

مادى إلا غزال نافر بصيد الأسود

الترجمة « الفرنسية » : نصبت شباكي كي أصيد هذه الغزالة فبقيت
وحيدا في الشباك ، شبيهة هي بالشبح ، ولقد مرت دون أن تتنازل
بالانكفات نحوى ، كم أجهل القدر الذى رسمته لي السماء . آه
ياروحى ، ذوى دمعاً ، فغزالتى تصر على النأى ، وماهى إلا غزالة
تقوم بصيد الأسود ،

المبحث الخامس
عن العوالم ، وعن الغوازي ، أو الراقصات
العموميات ، وعن الأنواع المختلفة من عازقي
الكمان ، وعن المتشردين وعن البهلوانات ، وعن
المضحكين .. اغ الذين يستخدمون بعض الآلات
الموسيقية

العوالم ، مغنيات وراقصات محترفات ؛ وهناك فيما يبدو صنفان منهن : الأول ، ويتكون من هؤلاء اللاتي يسلكن سلوكا يتسم بالحشمة ، ويحظين بتقدير أفاضل الناس ، أما الثاني فيشمل أولئك اللاتي يركلن بالأقدام كل لياقة ، ولا يتسم سلوكهن بأى نوع من الاحتشام ، ولا يوحين إلا بالازدراء ، ويمتدح القوم كثيرا أغاني الأوليات ، والأسلوب الفنى الذى تؤدى به ، وإن كنا لم نستطع لا أن نراهن ولا أن نسمعن . فقد هجرن القاهرة ، كما قيل لنا ، بمجرد أن سيطر عليها الفرنسيون ، ولم يعدن إلى هذه العاصمة إلا فى الأيام الأخيرة من إقامتنا بمصر . كذلك فقد بقين محتجعات عن أنظارنا ، ولم يكن بالمستطاع أن نجاهد نفورهن من الغناء أمام الرجال ، وبشكل خاص أمام الفرنسيين . وفى العادة فإنتهن عندما يدعين للغناء فى بيت واحد من السراة ، بمناسبة بعض الأعياد ، أو فى بعض المناسبات العائلية السعيدة ، تقوم بعض النسوة بقيادتهن إلى مقر الحريم^(١) ؛ وهناك يقمن بالغناء بمصاحبة نوع من الدقوف تسمى بالعربية : طار ، أو بدف من نوع آخر يسمى دبكة^(٢) ،

(١) حريم ، وتعنى هذه الكلمة الشئ المقدس ، الممنوع ، أو المكان المحرم الذى لا ينبغي لأحد أن يهتك ستره ؛ وهو اسم الجناح (المسكن) الذى تقيم فيه السيدات فى بيوت مصر ، وكذلك فى الشرق كله . وهذا المقر ، على الدوام ، هو أكثر الأماكن انزوا ، وأكثرها ارتفاعا فى البيت كله .

(٢) ضرابكة أو دبكة ، وتشبه هذه الطيلة على نحو التقريب قمعا مصنوعا من الخشب ، يلفه جلد . وستناولها بالتفصيل فى دراستنا عن الآلات الموسيقية عند الشرقيين (المجلد التاسع فى الترجمة العربية) ، الباب الثالث ، الفصل الرابع .

ولا يكون لرب البيت ، طيلة الوقت الذى يقضينه فى الحرم ، حرية أن يدخل إلى هناك مهما تكن الذرائع بل يكون من المعتاد عكس ذلك ، أن ينزل رب البيت مع أصدقائه إلى فناء البيت ، أو إلى الشارع ، كى يستمتعا بلذة الاستماع إليهن .

أما الصنف الآخر من العوالم ، كما أشرنا من قبل ، فيضم راقصات عموميات لا تقاليد ولا عفة لمن ، ويطلق القوم على هذا الصنف من العوالم اسم الغوازى ، وهؤلاء يظهرن فى الأماكن المطروقة بكثرة ، وكذلك فى الميادين العامة ، وفى البيوت التى يدعين إليها ، كى يكسبن بعض قطع المدينى التى يجمعنها هن ، أو التى يجمعها نيابة عنهن النساء والرجال الذين يصحبونهن ، عازفين على بعض الآلات الموسيقية ، وعندما ترقص هؤلاء الغوازى فى الشوارع ، فإنهن يكن على ثقة بأن حصيلتهن ستكون وفيرة مجزية ، ذلك أن النساء شغوفات للغاية برؤيتهن وسماعهن ، ولا يفوتهن قط تشجيعهن وحشهن ، بأن يلقين إلى هؤلاء بعض قطع النقود من خلال المشربيات الخشبية التى تحجب نوافذ الحرم ، ومع ذلك فإن ضروب الغناء ، وهذا الصوت الأجش النابح والصارخ لهؤلاء الراقصات لا يشكل طربا حلوا أو لحنا طيبا ، كما أن رقصانهن لا تقدم سوى مشهد مثير للغاية ، ولعله لا يستطيع أن يسرى إلا عن المصريات ، بسبب تلك الزنابة الكيكية التى تبعث على إملأهن وهن أسيرات الحرم .

ومن العسير أن نصف هذا النوع من الرقص فى لغتنا بدقة ، إذ يأتى على نحو لا يستطيع أحد أن يتخيل معه شيئا يفوق فحش حركاته ^(١) ؛ ويعبر هذا الرقص الذى لا تكاد تسهم فيه سوى القدمين وأعلى الجسم ، بأكبر التبدلات جسارة ، عن الانفعالات الجامحة التى يمكن أن تحدثها الشهوة فى النفس ، والأفعال التى يمكن أن تؤدى إلى تصاعد عاطفة شبة ودغدة بالغة القوة لرغبة حسية ملحة ، وفى البداية لا يبدو أن لحركات الراقصة ، بالغة الوهن ، لحد لا يمكن أن تفصح معه عن حقيقتها ،

(١) كان هذا الرقص معروفا عند الإغريق ، وكان يستخدم فى أعياد باخوس واكتسب الجارديتان *garditanes* ، فى زمن الرومان ، شهرة واسعة فيه ؛ وقد وضعه الشعراء الإغريق وقدموا عنه فى أشعارهم لوحات حية ، قد تميها رقة ورهافة تقاليدنا ، تلك التى قد تنفر من خلاعتها وعلم حشمتها بحيث لا تفر ورودها فى لغتنا . وهناك على ذلك أمثلة عديدة .

من غرض سوى التسلية البهيمية ، ولكن حين تصبح هذه الحركات محسوسة شيئا فشيئا ، فإن المرء لا يلبث أن يتعرف على صورة متوثبة لكل ما للخلاعة من عهر ، فتعبيرات وجه الراقصة ، وهيمتها جسدها تعبر أكثر فأكثر عن ظهور الشهوة التي تتم عنها ، وتجسدها حركات الجسم الخليعة ، ويرى المرء تولد التوتر والشجن ، فتعاقب الاضطرابات وخفقات القلب ، وسرعان ما تعلن الرجفة التي تسرى في الجسد كله ، عن الرغبة الجائعة والملحة في المتعة والانتشاء ، بل تكاد تحاكي تشنجات الوصال ، ويظن المشاهد أن الرغبة قد أشبعت ، وسرعان ما ينقلب الأمر إلى وهن مصحوب بالحجل ، لكن هذا الشعور الوافد يأخذ في التلاشي ، شيئا فشيئا ، كيما تتولد الثقة من جديد ، وتعود الشهوة أكثر جموحا عما كانته في المرة الأولى — وهكذا يستمر هذا التمثيل الصامت ، الخليع ، حتى يزهد في الأمر المتفرجون فينسحبون ، أو حتى تسأم الراقصة نفسها فتكف .

أما الأمر الذي يعز على التصديق ، فهو تلك المهمة التي يظلمها على تعبيرات هذا الرقص إيقاع صوت آلات الإيقاع أو النقر ، فهذا الإيقاع يجسم كل الحركات بطريقة لا تدع في الأمر شبه شك ، فلا شيء أكثر شهوانية من زنات الأجراس الفضية ، وأحرز على القول من تلك الزنات المتراخية (لصاحبات) النحاس الأصفر التي تمسك بين الراقصات بين أيديهن ؛ وهذه الآلات شكل صنّاج باللغة الضفيرة ، يبلغ قطر الواحدة منها ٤٨ سم^(١) ويبلغ سمك الحافة نحو ملميمتر واحد ، وبها حلقة صغيرة من خيط الذهب أو الفضة ، تمر من خلال ثقب موجود في مركز الجزء المقبب من هذه الآلة الموسيقية ، حيث تثبت هناك بفعل عقدة ، وعن طريق هذه الحلقة تمسك الراقصات بهذه الصنّاج في أصابعهن دون أن يعوق حركة الأصابع عائق فتكون طبيعة : وتمسك الراقصة بزوج من هذه الصنّاج في كل يد من يديها ، أي أنها تحمل صنّجة بالابهام وأخرى بالوسطى سواء كان ذلك في اليد اليسرى أو اليد اليمنى ؛ وبهذه الطريقة تضربهما الراقصة واحدة بالأخرى ، كل زوج مرة بالتوالي ، وأحيانا تضرب كلا الزوجين معا ، تبعا للتأثير الذي تريد الراقصة أن تحدثه ، وتكون رنة

(١) نحو البوصة وثمانى شرطات .

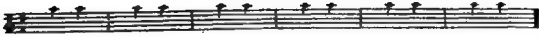
الصنّاج أشد إذا ما ضربتها على التوالى الواحدة فوق حافة الأخرى ، وتكون الرنة أقل إذا ما واصلت ضربهن كلا منهما فوق الأخرى ، ويكاد يكون الصوت مكسوما ، دون رنين إذا تم الضرب على مركز الصنّاج بحيث تغطى كل واحدة منهما بالأخرى بشكل تام ، وعن طريق التدريب والممارسة تعرف الراقصة كيف تحدث ، طبقا للأحوال ، هذه التغييرات فى نغم صاجاتها ، وتبعا للإيقاع الذى يأخذن به فى الموقف الذى يرون رسمه ، ذلك أنهن يميزن بدقة ، وبطريقة مدهشة للغاية ، أثر الاحساس الذى يرون الوصول إليه فى تمثيلهن الصامت ، وبينما هن يحدثن هذا الصليل اللطيف ، يقمن ببسط أو رفع أذرعهن برخاوة واسمات دوائر بها فى الهواء ، كما لو كن يلمسن أو يتهيأن للاحتضان ، ثم يقاربن أذرعهن من وجوههن ، ويكاد يتم ذلك فوق عيونهن ، اللاتي يغضضن منها خفرا وحياء ، وكما لو كن يتخفين عن النظرات .

وباختصار ، فإن كل حركات هذه الراقصة ، ترمى إلى التعبير عن مجاهدة العفة للشهوة ، وعن انتصار الأخوة وهزيمة الأولى . ويحس المرء ما إن كانت المعركة أكثر أو أقل تكافؤا ، أو ما إن كان الأكبر قوة هو الذى ينتصر ويحظى ثمار فوزه ، وأن لا مفر للأضعف من أن يستسلم ويخضع لمشيئة المنتصر ، تبعا لما إن كانت حركات الراقصة ورنين الصاجات أكثر أو أقل اعتدالا ، أكبر انتظاما وأكبر رقة ، وأكثر وضوحا وأكبر حيوية أو إن كانت أكثر تهدجا وأقل رنينا أو أكبر إختناقا أو أشد خفوتا .

واليكم الإيقاعات المختلفة للصنّاج التى تعبر عن مدى تنامي الصراع بالتبادل ، وقد كان بمقدورنا أن نضيف إلى ذلك إيقاعات كثيرة أخرى ، لكن هذه لن تكون سوى درجات أو تنوعات على هذه التى نقدمها هنا :

١ - باليدين معا ، حركة الصاجات ضعيفة إحداهما تتقدم على الأخرى ، والنغمة أقل رنينا .

حركة معتدلة



٢ — باليدين بالتبادل ، والحركة أكبر قوة بقليل ؛ الصاجات أقل تقدما أى أقرب إلى التطابق إحداها فوق الأخرى ، النغمة أكثر رنيناً .

حركة أكثر نشاطاً



٣ — باليدين بالتبادل ، الحركة أقوى من ذى قبل ؛ الصاجات متقدمة لقرب الحواف ، والنغمة كذلك أقوى رنيناً عما سبق .

حركة قوية



٤ — باليدين بالتبادل ، بقوة شديدة ، الصاجات تضرب كل منها بشدة على حافة الأخرى ، النغمة عاليه الرنين .

حركة نشطة وسريعة



٥ — باليدين ، بالتبادل ، الصاجات مقدمة (غير متطابقة) إحداها فوق الأخرى ، والنغمة أقل رنيناً .

حركة بطيئة



٦ — باليدين معا ، الصاجات تتقابل عند المركز ، النغمة مكتومة .

حركة أكثر بطأ



Segue.

(*) كلمة segue التى ستقابلنا كثيراً فيما بعد تحت السلام الموسيقية تدل على أن بقية اللحن سوف يمضى على نفس الوتيرة ، إلى أن تشير النغمة الموسيقية إلى تغيير جديد .
(المترجم)

٧ — باليدين بالتبادل ، الصاجات أقل تقدما (أى أقرب إلى التطابق) النغمة ذات رنين .



وفي الإيقاعات يتبع نفس التطور ، فيتصاعد في البداية ثم يتراجع ، وإن كان أكثر وضوحا نسبيا ، عما هو في الأمثلة السابقة .

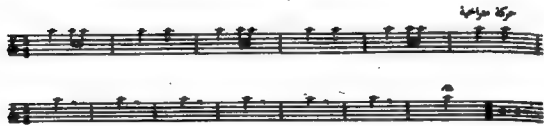
- ١ -



- ب -



- ج -



ومهما تكن ، فيما قد يبدو ، نتائج المتعة التي يحصل عليها المصريون من أمثال هذه الرقصات ، نخطو ، فإننا لم نلاحظ مع ذلك أن هؤلاء يهدفون لغرض آخر من وراء مشاهدتها ، سوى ما نستهدفه نحن من وراء عروضنا ، حيث تمثل كذلك العواطف الجموح وبالغة الغرابة والشذوذ ، وكذلك الجرائم الشنعاء في أشكال مغربة أحيانا ، ومنفرة أحيانا أخرى ؛ ولقد كانت هذه العروض بالنسبة لنا لوحات من التاريخ وضعت في هيئة حركة ، وحيث نعرف أن كل شيء فيها مصطنع وظاهري ، فقد بات اهتمامنا ينصب ، وبكاد يكون ذلك بشكل تام ، حول جدارة التماثل بين النسخة وبين النموذج

أو المثال الذى نصبنا من أنفسنا قضاة عليه ؛ وكلما زاد انشغال روحنا بالفن ، كلما قل تفكيرنا فيما هى عليه الحركة التى تشكل موضوعا له فى حد ذاتها ، وفى النتائج التى يمكن أن تكون لها فى المجتمع . ولعل الأطفال وأبناء الطبقة الدنيا من الشعب ، هم وحدهم الذين يصبح بمقدور الوهم أن يكون ذا سطوة عليهم ، وأن يؤثر فيهم تأثيرا مدمرا ، بفعل التشوهات الدائمة والعميقة التى يحفرها فى نفوسهم .

وحيث أن تقاليد المصريين التى ليست ، مع كثير من التقريب ، فى مثل رهاقة تقاليدنا ، قلما تجعلهم يلمحون الفحش خارج ماهو غير مشروع (محرم) فإن لديهم أفكارا بالغة الاختلاف عن أفكارنا حول هذه النقطة ؛ إذ يبدو لهم أمرا طبيعيا للغاية أن يسموا وأن يكشفوا ، حتى أمام الأطفال ، عن أشياء يجعلنا مجرد تخيلها نحمر خجلا^(١) ، وفى الوقت نفسه ، ومع ذلك ، فليس مسموحا لامرأة أن تكشف عن وجهها لرجل آخر غير زوجها ، ولو أن هذه المرأة فوجئت ، بالصدفة ، وهى دون حمار ، فإنها لن تتردد فى أن تكشف عن أى جزء آخر من جسمها حتى تخفى وجهها ، ولهذا السبب ، فإن الغوازى اللاتي يرقصن ووجوهن مكشوفة فى غالبية الأحيان ، ينظر إليهن من قبل الناس فى مصر باعتبارهن بغايا .

ولكل هذا فمن المرجح ألا ينظر المصريون إلى رقصهم ، مع مثل هذه الأفكار المسبقة ، بنفس العين التى ننظر بها نحن إليه ؛ ومع ذلك فإن الراقين منهم لا يقرون شيئا يبيع السوق كثيرا ، وهو أن تخلع الراقصة نقابها ، وأن يقوم مهرج يشار إليه بإسم حليوص ، بأوضاع بالغة الفحش ، وبحركات وقحة ، تواكب الحركات المختلفة لهذه الراقصة .

وتستصحب الغوازى فى غالبية الأحيان عازف كيان يسمى الواحد منهم غزواني ، يمزقون على الرهاية^(٢) أو الكمنجة المعجوز^(٣) أو الكمنجة الفرخ^(٤) ،

(١) يشبه المصريون كثيرا من هذه الناحية قدماء الإغريق ، فكوميديات أريستوفان و plaute نهض دليلا على أن تقاليد القدماء لم تكن أكثر عفة من تقاليدنا ، فلقد كان حظهم من الوقار والزانة والحياء قليلا ، فهل تقوى العفة والحياء على مبادئ مختلفة ؟

(٢) انظر وصف الآلات الموسيقية عند الشرقيين (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .
الباب الأول ، الفصل الثانى عشر .

وعلى المزمار المصرى المسمى زمير^(١) ، وفى غالبية الأحيان يصحب رقصاتهن دف الباسك^(٢) ، الذى تضرب عليه فى الغالب راقصات مسنات ، أفقدن تقدم السن الحقة والمرونة اللازمتين لمواصلة حرفتهن الأولى ؛ ومع ذلك فنادر ما ترقص الغوازى دون أن تصبجنهن الدربكة^(٣) التى ينقر عليها الغزواتية ؛ وبرغم أن إيقاع الدقوف يختلف قليلا عن إيقاع الصاجات ، فإنه مع ذلك يعلن عن كل التغييرات ، ويحصل المرء منه كذلك على نعمات ذات صفات عديدة تبعاً لما إن كنا نضرب عليه قريباً أو بعيداً عن مركز دائرة سطحه ، وتنتج النغمات الأشد حدة عن طريق أصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، وتنتج الأنغام الأكثر غلظة بفعل ضربات تم بكل أصابع اليد اليمنى ، مبسطة فوق منتصف الجلد المشدود ، الذى يغطى هذه الآلة الموسيقية^(٤) .

وستقدم هنا ، كى نعطي فكرة عن إيقاع ونغمات هذا النوع من الآلات ، مثالين أو ثلاثة أمثلة فقط ؛ وسوف نشر إلى النغمات الغليظة أو الخفيفة التى نحصل عليها من أصابع اليد اليمنى ، بإشارة موسيقية ذات ذيل مزدوج . أما النغمات الحادة ، التى تحدثها أصابع اليد اليسرى ، فنشير إليها بالعلامات النغمية الأخرى .

(٣) قدمنا هنا هذه الكلمة بالشكل الاملاقي الذى يتفق مع نطقها المحرف والمعيب عند المصريين فى مدينة القاهرة ؛ ففى اللغة العربية السليمة ينبغى لهذه الكلمة أن تقرأ الكمنجة العجوز (بتعطيش الجيم) . انظر وصف الآلات الموسيقية المشار إليه ، الباب الأول ، الفصل التاسع .

(٤) نفس المرجع ، الباب الأول ، الفصل الحادى عشر .

(١) نفس المرجع ، الباب الثانى ، الفصل الأول .

(٢) توجد فى مصر أنواع كثيرة من دقوف الباسك مثل الطار ، والبدير ، والدف ، والرق ، والزهر (الجلال) . انظر المرجع السابق ، الباب الثالث ، الفصل الثانى ، المحث الخامس .

(٣) المرجع نفسه ، الباب الثالث ، الفصل الرابع .

(٤) لا تلقى نغمات هذا النوع من الآلات الموسيقية تقديراً يكفى كى يمكننا من حديدها بدقة ؛ أما تلك التى دونها هنا فلا تشكل سوى النغمات التى اعتقدنا أننا ميزنا فيما بينها النغمات الحادة أو الجهوية والنغمات الغليظة أو الخفيفة .

- ١ -



- ٢ -



- ٣ -



وهناك بالمثل عازفون أو منشدون من مرتبة أدنى من الغزوانية ، ويسمون الطرافقة ، ويستخدم هؤلاء القلاوت المسمى بالنأى ، وكذلك الرهاب والدريكة ، وهم يغنون أحيانا ، ولكن بدون فن على الإطلاق ، أغنيات أكثر فجاجة ، ويلقاهم المرء في إثر القردانية ، أى أولئك الذين يُرقصون القردود والكلاب والماعز والديبة ... الخ . أو في مصاحبة مشعوذين يسمون هواك أو أولئك الذين يقدمون أشياء مثيرة للفضول ^(١) . كما نقابل هؤلاء الذين يقدمون الخيالات الصينية ^(٢) ، ويغنى هؤلاء بمصاحبة رق .

وقد كان بمقدورنا أن نذكر بعض الحرف التى تستخدم فى ممارستها بعض آلات موسيقية مثل :

- (١) نحن نجعل ما إن كان لهذه الحرفة اسم خاص ، فالمعلومات التى حصلنا عليها ماسة بها لم نجربها بأكثر مما رأيناها بأنفسنا ، وإليك التحديد الذى أعطاه لنا القوم عنها : « هواك ، شىء يقال له تصاويف فى صناديق » أى « شىء عجيب يُراه المرء مصورا فى صناديق » .
- (٢) ولم نستطع بالمثل أن نعرف ما إن كان لهذه الفئة الأخرى اسم خاص ؛ وقد عرفه القوم لنا على النحو التالى : « طائفة يلعبوا خيال الظل ويلعبوا بالرق والعروقة » أى طائفة من الناس يلعبون بالظل ويغنون على أنغام الرق والعروقة (يفتح العين أو بكسرهما) .

١ — البهلوان (البهلوان) وهم أصناف من المهرجين يرقصون على الحبل في بعض الأحيان ، أو يقفون أحيانا أخرى فوق عكازين ، ويتبعون مواكب الأعياد العامة والأفراح ، مستصحيين الطار أو الكمان المسمى كمنجة .

٢ — مهنة الجنك^(١) وهن نسوة يهوديات يقمن بتعليم الرقص ، ويركبن في بعض الأحيان فوق ظهور الحمير ، ويتبعن مواكب الأفراح ، ضاربات على الدف (الطار) أو الرباب .

لكننا نتوقف عند هذا الحد ، إذ قد نبعد بذلك ، دون أن ندري ، عن موضوعنا ، لكي ندخل في تفاصيل يكاد لا يكون للموسيقى أى نصيب فيها .

(١) في الميزة الصحيحة تلفظ الجيم معطشة .

المبحث السادس

عن الموسيقى العسكرية

برغم أن المرء لا يشك قط في أن المصريين يمتلكون على الدوام القدرة على الثبات ورباطة الجأش، إبان المحن العظمى والكوارث والأخطار الشديدة، بل كذلك حيال أجهزة التعذيب والنكال بالغة الفظاعة^(١)، فإننا لا نلمس فيهم مزاجا حربيًا قط، فلو كان لديهم مثل هذا المزاج (أو الطابع) لما تركوا لأجانب، منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف عام وحتى يومنا الحاضر، أن يملكوا بلادهم وأن يقوموا بحراستها والدفاع عنها، لذلك فليس من المدهش ألا نجد عندهم قط، وبمعنى الكلمة، موسيقى حربية أو عسكرية.

ومع ذلك فإن لديهم ألحانا لمارشات، وإن لم تكن هذه مارشات عسكرية صرف شأن مارشاتها؛ وهذه الألحان، عندهم، هي تلك التي تؤدي في بعض المناسبات الاحتفالية مثل مواكب رمضان، وطواف المحمل وقوافل الحج، أي التي تتكون من أولئك الذين يتهاون للقيام برحلة الحج إلى مكة، أو كذلك عندما تذهب السلطات المدنية والعسكرية في القاهرة لاستقبال الباشا الذي يرسله الباب العالي حاكمًا على مصر، ولقد حسبنا رأينا على أن نضعها في نطاق هذه الدراسة، بسبب ذلك التطابق التام القائم بين هذه المارشات وبين ألحان موسيقانا العسكرية، سواء في اختيار الآلات الموسيقية المستخدمة لأدائها، أو في إيقاعها بالغ الوضوح الذي يميزها؛ وفي واقع الأمر، وكما هو الحال في موسيقانا العسكرية، فإنه لا يستخدم فيها سوى الآلات الصاخبة مثل المزمار، والنغير والصنوج والدفوف أو الطبول، ولا تقبل فيها قط الآلات الوترية ولا آلات الناي، أما آلة الكلاينيت فلا تستخدم في مصر قط.

(١) يقدم التاريخ في هذا الصدد شهادات لا لبس فيها، ويذكر أكسانوفون في مؤلفه *Cyropédie*، الكتاب السابع واقعة تسترعى الانتباه بهذا الخصوص؛ وقد عرفنا كذلك منها من الواقع تأتي مطابقة لهذه الشهادات.

لكن عدد الطبول والدفوف^(١) المستخدمة ، من مختلف الاحجام ، هائل للغاية ، وتنتج عنه ضجة جد هائلة ، أما صوت الصنوج (النحاسية) فيكاد يؤدي إلى الصمم ، كما أن النغمة الحادة والثاقبة (التي تكاد تنقب أذن سامعها) للزماير المسماة زمير^(٢) ترج الأرض بقوة بالغة ، في حين تمرق الأذن أصوات الأبواق والنفير ، حتى أن أشد حالات الجلبة والضوضاء الصادرة عن العراك ، لا يمكنها أن تعطى إلا فكرة مبسطة وضئيلة للغاية ، عن الأثر العام الذي ينتج عن هذا الحشد من الآلات الموسيقية .

وقد كان أحد هذه الألحان ، وهو الذي بدا لنا أكثر من غيره جذبا للانتباه ، بسبب أصالة لحنه ، وبصفة خاصة بسبب المناسبة الخالدة التي يذكرنا بها ، هو اللحن الذي تم عزفه عندما ذهب المشايخ والسلطات العسكرية والمدنية في القاهرة ، وكذلك الفرنسيون المقيمون في هذه المدينة ، يتبعهم حشد هائل من المصريين ، على مبعده ربع الفرسخ إلى خارج هذه المدينة ، لاستقبال القائد العام بونابرت ، الذي عاد مصطحبا جيشه بعد حملته على سوريا ، فلم يحدث أن استقبل قط ، في ولاياته ، حاكم أو ملك يعتز به رعاياه ، بأمارات صحابة أكثر جلبة ، من تلك البهجة العامة والفرح الطاغى الذي نتج في ذلك الوقت عن ظهور وعودة القائد العام ، وأبدا لم يحدث أن أبدى إخوة متحابون ، افرقوا عن بعضهم البعض لوقت طويل ، مثل هذه

(١) لابد أن نستثنى من هذا العدد الطار والبندير والرق والدف والمزهر (الجملجل) والدربكة ؛ والأخوة وعاء كبير له رقبة طويلة أسطوانية الشكل ، ومجوفة ؛ وأن نستبعد كذلك كل الآلات الأخرى من هذا النوع ؛ إذ لا تستخدم هذه قط في حالات مماثلة (أى في الموسيقى العسكرية) إما لأن استخدامها يقتصر على مناسبات المرات الشعبية ، وإما لأنها لا تصاحب سوى رقصات الغوازي ورقصات القروى والكلاب والماعز والديبة الخ وكذلك هزليات المهرجين من كل صنف ، ولأنها - لهذه الأسباب - سوف تستدعى إلى الذهن أفكارا لا تتفق كثيرا مع الاحترام الواجب في أمثال هذه الاحتفالات المهيبة ؛ وإما لأن هذه الآلات الموسيقية - أخيرا - لا تحدد الضجة الكافية ؛ وإن كان السبب الأول هو الأقرب احتمالا فيما يلوح لنا .

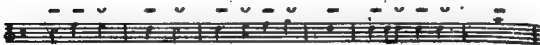
(٢) زمير أو زمر في المفرد ، وزمارة في الجمع (كنا) .

العواطف الجياشة والمؤثرة ، كما فعل عندئذ الفرنسيون الذين كانوا في القاهرة ، وأولئك الذين كانوا عائدین من سوريا

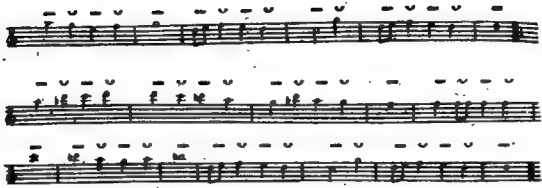
وربما لم يكن بمقدور أجهل موسيقى أرمنية أن تعبر عن أدق خلجاتنا ، إعجابنا بمشهد له مثل هذه الأهمية ، لكن اللحن الممجى لهذه الموسيقى التي سمعناها ، إذ كانت تذكرنا بأننا على مبعدة ستائة من وطننا ، وفي جزء آخر من العالم قد كان له علينا تأثير بالغ القوة ، ومنع لمشاعرنا التي كنا نحس بها حيوية بالغة حتى أننا لا نجد من الكلمات ما يسعنا لوصفها ، ولم يكن مارش الاسكيت Scythes في أورا ليفيجنيا في توريد لجلوك Jluck على ما فيه من سمو ، بل ربما بسبب هذا السمو نفسه ، لبهزنا يمثل هذه القوة ، وعلى النحو الذي أحدثه فينا هذا الأسلوب البدائي للمارش الآتي الذي كان يعزفه الموسيقيون المضربون ، والذي كان يصحبه ما سبق أن أوضحنا ، فلحن مارش جلوك يستدعي إلى الذاكرة ذلك الطابع الوحشي ، بالغ القسوة للاسكيت من أبناء توريد Tauride بالإضافة إلى حيوية التعبير التي لا يسمع بلوغها إلا في الفن بالغ الكمال ، الذي تقوده المشاعر بالغة الرهافة والذوق الرفيع : وهذا الكمال التام في الفن ، على وجه الدقة ، وهذه الرهافة في الذوق ، تقويان فينا الثقة التي تمنحنا إياها فكرة موسمية تهمس في أذنا بأننا بعيدين عن الأخطار وفي حمى من كل ضروب الفزع ، في بلد يمسوسها العقل وتدار أمورها بالحكمة الواجبة ؛ أما اللحن المصري فكان هو التأثير المباشر والحقيقي للغاية ، والمحسوس لأقصى حد ، لبرية هذه الشعوب الفظة التي كنا نعيش بينها ، وإليك هذا اللحن .

لحن مارش مصري

(١) إيقاع خمس



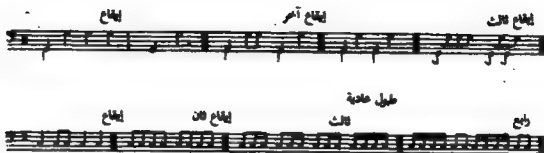
(١) هذا الإيقاع نفسه يسمى الدوبك بالتركية ؛ وهو نفس الإيقاع (أو المقام) الذي عرفه الأعريق بالإيقاع المتساوي أو المتبادل أو الإيقاع التضميلي أو الدكيطي =



أما الشيء الذى يسهم أكثر من غيره فى إحداث ارتباك كبير فى تأثير هذا النوع من المارشات فهو اختلاف توقيت الإيقاع الواحد الذى يصدر عن الصنوج والدفوف والطبول ، وتقدم هنا بعضا من الألحان المسكوبة التى دوناها ، ونحن نوضح مرة أخرى أننا قد حددنا بإشارات موسيقية (نوتات) مزدوجة الذيل ، تلك الضربات القوية والنغمات الخفيفة أو الغليظة التى تدقها اليد اليمنى ، أما الضربات الضعيفة وكذلك النغمات الجهيرة أو الحادة التى تدقها اليد اليسرى ، فقد أشرنا إليها بإشارات من النوع المخالف .

طبول ضخام : يد مزدوجة بعضا لضرب من ناحية ؛
أما اليد الأخرى فتمسك بغطيب لضرب من الناحية الأخرى

= (والدكتيلة تقبيلة يونانية أو لاتينية مكونة من مقطع طويل ومقطعين قصيرين) . أما الأزمان (الزمن هو جزء وزن اللحن) المشار إليها بإشارة (أو نوتة) طويلة تسمى دوم ، وتلك المشار إليها بإشارة مقتضبة فوق آلات الإيقاع تسمى تك . وفى مجال الغناء يسمى الزمن طا ، وبدا من تسمية الزمن الآخر تك فإنهم يسمونه دح . والدوم ، مثله فى ذلك مثل الطا ، هو الزمن القوي ؛ وتتميز الدوم ، عندما توضع فوق آلات الإيقاع فى أنها تضرب باليد اليمنى فوق منتصف الآلة ، وأنها تحدث نغمة أكثر خفوتا (غليظة) وأكثر قوة ؛ أما تلك فإنها ، عكس ذلك ، تضرب باليد اليسرى ، فهى من حافة الآلة الموسيقية بحيث تغطى نغمة أكثر جهارة (جهيرة) وأقل قوة ؛ وتستدعى الطا (يطلب عزفها) بضربة من اليد فوق الركبة أو كذلك بإيهام اليد نفسها ؛ وهكذا يكون من الجلى أن المصريين يقولون - فيما يحصل بالأزمان الإيقاعية - بنفس التمييز الذى نقوم به نحن .



طبل تسمى نقارة ، ويوجد منها على الدوام الثتان :
واحدة بالغة الضخامة ، أما الأخرى فمتوسطة الحجم



طبل صغيرة للغاية

صنوج تقرب عند وسطها

طبل صغيرة تسمى نقران



المبحث السابع

عن الموسيقى الدينية أو الإنشاد الديني بصفة عامة ،
وعن الإنشاد المسمى آذان ، بصفة خاصة

حرم محمد على المسلمين استخدام الموسيقى والآلات الموسيقية ، ومع ذلك فإنهم يرتلون أو يكادون يغنون ، في كل صلواتهم ، بل إنهم في بعض الأحيان يصحبون هذه الصلوات (أى الأدعيات) بصوت آلات الموسيقى ، كما أن لديهم تراتيل يؤدونها على شرف النبي وشرف أوليائهم .

ولن نأخذ على عاتقنا أن نورد هنا كل هذه الأغاني ، وإن كنا سنُعرِّف ببعض منها ، من كل نوع ، حتى يصبح بالإمكان الحكم عليها ؛ أما الأثرقيات فسوف نكتفى بإيراد وصف لها .

وسيكون النشيد الذى سنبدأ به ذلك الذى اسمعنا إياه المؤذنون ^(١) من فوق المآذن ^(٢) للإعلان عن حلول وقت الصلاة .

وإليك أصل وسبب هذا النوع من الاعلان أو المناداة حسبما تروى الروايات ^(٣) :

(١) مودن وبالمرية القصصى مؤذن .

(٢) المخذنة هى نوع من برج دائرى بالغ الارتفاع ، يوجد عند نحو منتصفها ممر يدور حولها من الخارج ، يقف عليه المؤذن ليؤدى ندائه . ويدور المؤذن فوق هذا الممر (حول المخذنة) ليتوقف عند كل واحدة من الجهات الأصلية أى تجاه الشرق والجنوب والغرب والشمال . وعادة ما يختار عريان لأداء هذه المهمة مخافة أن يلمح المؤذن - حالة كونه مبصرا - النسوة في شرفات بيوتهم عند قيامهن بأداء بعض الأمور المنزلية . ويسمى هذا البرج في مصر أيضا (مدنة) وتكتب الكلمة بالمرية القصصى مخذنة .

(٣) انظر :

Tableau général de l'Empire Ottoman, par M. Obisson, Paris, 1788, t.II,
Code religieux, P. 108.

« حيث لم يكن نبي المسلمين ، عند هجرته إلى المدينة يقوم بأداء الصلوات الخمس في التوقيت نفسه ، والساعة نفسها ، فقد تجمع تلاميذه (صحابته) الذين كان يفوتهم في غالبية الأوقات أن يؤدوا التَّحَاذُ (١) معه ، ذات مرة ، كى يبحثوا عن وسيلة لإعلان العامة بحلول الأوقات ، من النهار أو الليل ، التي لابد أن تؤدى فيه الفريضة الأولى التي فرضها دينهم ؛ وقد رُفِضَ على التعاقب : استخدام البيارق ، والأجراس ، والأبواق ، والنار ، حين اقترحت كل واحدة مما سبق كعلامة يتفق عليها لهذا الغرض . فقد لفظت البيارق أو الرايات باعتبارها لا تتفق قط مع قداسة الأمر ، ونحيت الأجراس حتى لا يكون في ذلك تقليد للمسيحيين (٢) ؛ أما الأبواق فرفضت لأنها خاصة باليهود ، كما رفضت النار لأن في استخدامها تشبهاً بديانة الجحوس ، عبدة النار . »

« وإزاء تعارض الآراء ، فقد تفرق الصحابة دون أن يتوصلوا إلى شيء ؛ وفي الليل رأى أحدهم في المنام ، وهو عبد الله بن زيد ، ملاكا يرتدي ملابس خضراء ، فقامه عبد الله في الأمر الذى شغل صحابة الرسول ، فقال له هذا الملاك سآذلك على وسيلة توضح لك كيف ينبغي القيام بهذه الفريضة المقدسة : وهنا صعد فوق سطح منزل وأدى الأذان (٣) بصوت عال ، وبالعبارات نفسها التي أخذ الناس يستخدمونها منذ ذلك الوقت لإعلان مواقيت الصلوات المفروضة . »

« وإذا قام عبد الله من نومه ، فقد هرع ليعلن رؤياه على النبي ، فأقرها وباركها ، وفوض على الفور بلالا الحيشي ، وهو واحد من الصحابة ، ليؤدى من فوق سطح منزل ، هذه المهمة الجليلة باعتباره مؤذن (الرسول) . »

(١) تحاذ كلمة فارسية ، وهى الكلمة التى تطلق على كل واحدة من الصلوات الخمس المفروضة .

(٢) هناك حالة أخرى رفض فيها المسلمون استخدام الأجراس التى يستخدمها المسيحيون ، وسنشر إلى ذلك في مبحثنا عن المقرئين أو المنشدين عندما يتصل الأمر بالمُسَحَّر (المسحراق) .

(٣) تعنى كلمة أذان بالعربية الدعوة إلى الصلاة .

وسنقوم هنا بتدوين هذه الصيغة من الدعوة إلى الصلاة ، طبقا للأداء المنغم الذى سمعناه ، وفى أكثر مراته وضوحا ، ومع ذلك فهذا (الانشاد) قابل لبعض تغيرات أو اختلافات طبقا لمزاج ، أو تبعاً لمدى قوة صوت المؤذن .

وأناشيد نداءات الصلوات المختلفة ، والتي تم من فوق المآذن ، هى من أنواع عدة ، ولها فى مجملها طابع أصيل يختلف عن الطابع الذى تأخذه ضروب الإنشاد الأخرى ، إذ ينبغى لها أن تُنغم على الدوام بأكبر قدر من القوة ، وفى أكثر طبقات الصوت جهازة حتى تسمع عند أقصى بعد مستطاع ، مما يجعلها تأخذ مكانا وسطا بين الصيحات وبين الغناء كثير الحواشى أو الزخارف ، ويمكننا أن ندعى فى جرة أننا قد نقلنا هذا الأذان على وجه الدقة ، لدرجة يصبح من السهل معها على هؤلاء الذين تسنى لهم أن يسمعوها فى مصر ، أن يتعرفوا عليها ، وفى الوقت نفسه فإنه من الصعير على شخص لم يكن قد جاء بنفسه إلى هذه البلاد ، أن يقدر كل الصعوبات التى كان علينا أن ندللها ، حتى ننجح فى الأمر بشكل تام ، برغم استعادتنا (لهذا الأذان) مرات كثيرة عندما جئنا بمن يؤديه عندنا .

تغيمات الأذان

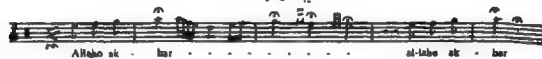
أو : النوتة الموسيقية لإنشاد الدعوة إلى الصلاة (١)



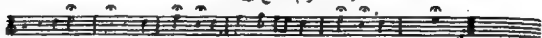
- (١) دوننا نغمات الغناء (الأذان) فى نغمة الصول (سول) وعلى النحو الذى عرفت به بشكل عام ، ومع ذلك فمن السهل أن نفترض وجود هذا الغناء فى طبقات الأصوات البشرية .



عَلِمَ آخِرُ الْإِشَادِ نَفْسَهُ



إِشَادِ آخِرُ لَمْ نَسْطِعْ نَبْنِي كَلَامَهُ



المبحث الثامن

عن حفلات (زفة) المولد وأغانيه

لا يقيم المصريون قط حفلات سنوية للذكرى وفاة راحلهم ، وإنما يحتفلون بالذكرى السنوية لمولدهم ، ويتم هذا الاحتفال ، الذى يطلق عليه اسم المولد ، بقدر متفاوت من البذخ والأبهة ، يتناسب مع درجة القداسة أو التبجيل التى يوحى بها الشخص موضوع للتكريم ، فإذا كان هذا المولد يقام احتفالاً بذكرى ولى أو شيخه ، فإن الناس يتجمعون فى الجامع الرئيسى بالحى الذى يقع فيه ضريح أو مقام هذا الولى ؛ ومن هناك يتوجهون فى شكل موكب (زفة) إلى المكان المحدد للاحتفال بهذا الولى بصفة خاصة .

ولعل الوصف الذى ستقدمه هنا عن مولد سنى زنب (١) وهى واحدة من أكثر شيخات (أولياء) المسلمين قداسة ، وكذا الأغنيات (التراتيل أو الأناشيد) التى سنلحقها بهذا الوصف ، سيكون كافياً كى يعطى القارئ فكرة توشك أن تكون دقيقة ، عن الاحتفالات الأخرى من هذا النوع .

عندما تبدأ الزفة مسيرتها من جامع سنى زنب فإنها تبدأ بترتيل هذا النشيد (الموشح) :

نعيد (أو موشح) مولد سنى زنب

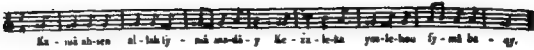
مقام حجاز ، إيقاع صيفيان

النور الأول



(١) زنب هى كبرى البنات اللاتي أنجبهن محمد ﷺ من (السيدة) خديجة ، زوجته .
(والحقيقة أنها ابنة الامام على كرم الله وجهه) أما الحى المعروف باسم سنى زنب فى القاهرة فيجاءون على قاسم بك الذى كنا نلقاه ، ولما الجامع الذى وضع تحت كنف السيدة زنب فيوجد فى الحى الذى يحمل هذا الاسم ، والذي يقع بين حى وجامع طولون وحى قاسم بك .

العمود الثاني (١)



العمود الثالث



العمود الرابع



النص العربي

رضيت بما قسم الله لي ،
وفوضت أمري إلى خالقي ،
كما أحسن الله فيما مضى ،
كذلك يصلح فيما بقى .
وقفت بهيالك يا ذا الغنى ،
فقم وأنت بجلال عليم ،
وحاشا وكلا يخيب الذي أتى
بانكسار لباب الكريم (١)

(١) بمقارنة الشكل الإملائي للكلمات المكتوبة تحت النشيد ، بشكلها الإملائي في النطق العادي لهذه الكلمات نفسها ، شعرا ، وهو ما اتبعناه في العمود الأوسط (وهو العمود الذي كان ينقل النشيد العربي بلفظه العربي ولكن بحروف لاتينية ، كي يتمكن القارئ الفرنسي من قراءته ، وقد حذفناه لعدم ضرورته هنا) نلاحظ اختلافا محسوسا ، ناتجا عن بعض جوازات أو تصرفات مسموح بها عند القضاء حتى يمكن تطويع الكلمات ، بشكل أفضل ، وبطريقة أكثر مناسبة ، مع الأزمنة الاتقاعية .

(٢) على هذا الشكل المجاني ، يكتب المسير سلفستر دي سامي ، وهو الذي يعد =

(ترجمة) المرو سلفستر دى سامى

« إننى راض بما أعطاه الله نصيبا لى ،
 وأدع لحاللقى مهمة رعاية كل أحوالى ؛
 وإذ غمرنى الله بآلائه فى الماضى ، فإنه
 بالمثل سيقضى بكل شئ ، فى
 المستقبل ، على النحو الذى يحقق
 مصالحى . لقد التفتت بابلك يا واسع
 الغنى ، إننى فقير وأنت تعلم حالتى .
 كلا ، إن الله لن يرضى بذلك ، فلن
 يغيث قط ، رجاء ذلك الذى يأتى
 بقلب مفعم بالعشم ، يلتمس باب
 الرب السخى المعطاء . »

وبينا ينشد الناس هذا الموشح ، يواصل الموكب مسيرته صوب المكان المحدد له .
 وتكون هذه الزفة فى العادة كبيرة العدد ، وتم على ضوء المشاعل ، وتضم فى
 صفوفها :

١ - « الفقهاء » الذين ينشدون التواشيح والقصائد ، مثال ذلك القصيدة التى
 قدمناها للتو .

٢ - حشدا هائلا من الطرق الصوفية المكونة من « الفقرا » الذين لهم
 تواشيحهم وموسيقاهم ويبارقهم الخاصة بهم . وتكون يبارق كل طريقة صوفية على
 الدوام من نفس لون عمائمهم ، طبقا للعادات أو الممارسات التى تحددها لوائح
 وتعليمات هذه الطرق ، ولهذا السبب فإن لبعضها يبارق بيضاء اللون مثل القادرية

= رأيه نافذا فيما يتصل بنطق اللغة الفصحى ، نص هذا النشيد ، الذى شاء عن طيب خاطر ،
 ورجاء منا ، أن يترجمه إلى الفرنسية .

والطياية والعلوانية الخ ، كما أن لبعضها يبارق سوداء اللون مثل الرفاعية الخ^(١) ، وتكون يبارق فريق ثالث حمراء اللون مثل الشناوية والعيسوية والنقشبندية والقاسمية الخ ، في حين تحمل طرق أخرى يبارق خضراء اللون مثل الملاوية والبهامية الخ ؛ كما يحمل فريق خامس يبارق صفراء مثل العفية الخ ، وتستضيء كل طريقة بعدد متفاوت من المنارات (منارة)^(٢) والمشاعل (مشعل)^(٣) تنشر ضوءا بالغ الإبهار ، ويهرع ألوف المسلمين الذين يؤججهم الورع ، من كل صوب نحو هذه المواكب ، في شكل جموع غفيرة ، تتخذ مكانها خلف المسيرة .

(١) قلة من المسلمين فقط هم الذين لا يتبعون أيًا من هذه الطرق الصوفية ؛ ويوشك أن يكون هناك عدد من هذه الطرق المختلفة يماثل عدد المشايخ أو الأئمة المسلمين ؛ وحيث أن لكل امرئ الحرية في الانضمام إلى أي من هذه الطرق كما يترأى له ، فإن هناك من بين المسلمين من ينتمي إلى هذه الطريقة التي نشأت في بلدة ما حاملة اسم أحد الأئمة ؛ وهناك كذلك آخرون ينضمون إلى طريقة نشأت وهي تحمل اسم هذا الولي نفسه ولكن في بلدة أخرى ، أو في بلدة هؤلاء المهديين أنفسهم ؛ وهكذا توجد في كل مكان عدة طرق تحمل الاسم نفسه ، وتتميز عن مثيلاتها باسم البلدة التي نشأت بها ، أو التي تتبع هي عادات أهلها وعاداتهم .

(٢) المنارات (المفرد : منارة) تشبه مشكاة غروطية الشكل ، هائلة الحجم ، وهي تتكون من ثلاثة أو أربعة أرفف من الخشب ، يشكل كل واحد منها دائرة مسطحة الشكل ؛ أما الراف أو القرص الأول قطره أكبر من قطر القرص الثاني ؛ وقطر هذا الدف الثاني أكبر من قطر الدف الثالث ، وهكذا ، بحيث يبرز الدف أو القرص السفلي ، إلى الخارج ، القرص الذي يحلوه مباشرة ، وتحرق محيط كل قرص تقرب توضع بها الشموع أو الشمعدانات ؛ وتسلك هذه المنارة من أعلا بعضا طويلة .

(٣) أما المشاعل فهي صنف من الموائد الخفيفة من أسفلها عن طريق لوحة دائرية من الحديد ، وتقسّمها من أعلا اثنتان أو ثلاث من الدوائر أو الشرائط المستديرة من المعدن نفسه ، تدعّمها دعائمتان من الحديد كذلك . وتحمل هذه المشاعل من أعلا بواسطة عصا طويلة ؛ وتشتعل في داخلها قطع صغيرة من خشب الراتنج أو الصمغ .

ويسمى الفقهاء على رأس هذه المواكب ، ويفصل بين هؤلاء وبين أول جماعة صوفية من جماعات الفقراء ، نفر من الموسيقيين يعزفون على الآلهم الخانا موسيقية ، ويقب كل جماعة من جماعات الفقراء هذه فريق من الموسيقيين يعزفون على نوع من الناي يسمى مزمار ، وعلى صنوج ، وعلى طبول يسمىون نقرزان ، وعلى طبول بالغة الصغر تسمى باز ، وعلى الدقوف ، وعلى دف الباسك المسمى البندير ، أما أثر كل ذلك ، وهو الأمر الذى يسترعى الأنظار بشدة ، فهو ضجة صخابة ، ومع ذلك ، فكل هذه الأنغام موزعة بطريقة لا يحدث معها خلط أو اضطراب ، وبحيث لا تحول الضجة الصادرة عن فريق ، دون سماع الغناء (الانشاد) الصادر عن الفرقاء الآخرين .

وعندما يصل مكعب التطواف (الزفة) إلى الضريح الذى أودعت إياه ، حسب الاعتقاد الشائع ، رفات القديسة (الولية) المسلمة ، يذهب كل امرئ إلى هناك ليؤدى صلواته ويقدم قرايئه (تلوره) ، إذ يؤلى المسلمون ثقة تامة لمعجزات مشايخهم أو أوليائهم ، وبصفة خاصة لمعجزات أولئك الذين ينحدرون من سلالة محمد أو ينتمون إلى عائلته . ولكى يستطيعوا أن يحوزوا مثل هذا الشرف ، فإنهم يلقون ببعض قطع المدينى فى حوض صغير يوجد فوق ضريح الولي بعد أن يفرقوا مزاره ، أو يوقنون هناك شمة ، فإذا كانوا هم مرضى أو كانوا مصطحبون معهم أقارب مرضى يرجون شفاءهم ، فإنهم يحسحون بملابسهم هذا الضريح ، وقد جرت العادة كذلك بأن يلقوا بأغصان الریحان فوق الضريح أثناء آدائهم لصلواتهم ، ثم يستعملونها بعد ذلك ، لكى تملو هذه الأغصان بعد ذلك فراشهم ، أو يعلقونها فى المكان الذى يسكنونه ، ويقوم البؤساء بلامسة هذا الضريح بحزم كبيرة من فروع الریحان ، ثم يسارعون بعد ذلك بتوزيعها على المارة فى الشوارع ، ولاسيما هؤلاء الذين يتوهمون أنهم سيحصلون منهم على مكافأة أكبر ، ولهذا لم يكن يفوت هؤلاء قط أن يقدموا بعضا منهم إلى كل فرنسى كانوا يلقونه ، طيلة الوقت الذى كنا نختل فيه مصر ، دون أن يوحى اختلاف الدين هؤلاء البؤساء بأى هاجس .

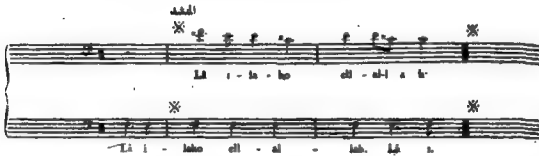
وفى الوقت الذى يذهب فيه كل مسلم ورع ليلتمس بركة ورضاء وليه المقدس ، يمضى الفقهاء ليجلسوا خارج الضريح ، وهناك يترآلون معا إحدى سور

القرآن ، التى يقسمونها إلى أربعة أجزاء ، يوزعونها فيما بينهم ، بحيث لا يزل أى منهم سوى الربع من هذه السورة ، وبعد ذلك يأتي دور إنشاد الموشحات والقصائد .

وتتخذ كل واحدة من الطرق الصوفية للفقرا ، من ناحيتها ، مكانها داخل سور الضريح ، أو في الميدان السابق على هذا الضريح ، وهناك ترفع يارقها وتعرف موسيقاها ، وتؤدي « رقصات » (الذكر) المتصل بممارساتها الخاصة ، ثم تترجم باللحن الآتى على طبعتين ، تؤدي خفيضتهما بشكل جماعى ، أما الجهرة فيقوم بأدائها المنشد ، أى ذلك الشخص الذى يدير حركة الغناء ، وكذلك حركة « الرقص » (الذكر) وذلك بتحديده للإيقاع ، الذى يصبح فضلا عن ذلك محسوسا ، بفعل ضجة الصنوج وتوقيعات الدفوف .

غناء الرقص الدينى للفقرا

(أى الإنشاد الذى يتم أثناء أداء الذكر)



لا إله إلا الله ، لا إله إلا الله

أما رقص هؤلاء فيشتمل على تكوينهم لدائرة ، ثم الدوران حولها ، كلهم معا في وقت واحد بإيقاع معين ، وكل منهم ممسك بيدي جاره ، ملقون بالرأس مرة إلى اليمين ومرة أخرى إلى اليسار ، ومع كل نوبة من نوبات الإيقاع ، وفي البداية ، تكون حركة الرأس بطيئة ، وكذلك تكون حركة الغناء ، ثم يسرع بها المنشد ، على درجات ، أثناء إنشاده ، وبالتالي تصبح حركة الرأس أكثر سرعة وأكبر عنفا ، وأخيرا ينتهى الأمر بهذه الحركات ، التى تتزايد سرعتها درجة درجة ، بأن تصبح بالغة السرعة

حتى أن الكثر من الفقرا ، بفعل من غيبة الوعي بقدر ما هو بفعل التعب ، يترخون ثم يسقطون على الأرض ، وهم في حالة من الانتشاء والانفعال ، تدفع بهم إلى الأرقاء على هؤلاء المحيطين بهم ، بل وأحيانا إلى عضهم ، وإن كان الناس في العادة يهرعون إلى مساعدتهم ، والتهدة من روعهم بكل وسيلة يرونها أكثر ملازمة من غيرها ، وعندما يستعيد هؤلاء وعيهم ، يجلبهم الناس كما لو كانوا أولياء ، ويعرضون ، هم بدورهم ، أيديهم ليقبلها هؤلاء الذين يمثلون أمامهم أو يباركون بأيديهم ربوس من حولهم .

وفي بعض الأحيان يذهب إلى مثل هذه الأعياد ، شعراء ينشدون قصائدهم في مدح الولي .

وحين تنتهي الصلوات (الأدعيات أو الإتيالات) يعود الفقرا من هناك مع العامة ، إلى المسجد منشدين مايلي :

نشيد العودة من موكب الطواف (الزفة)

في المولد إلى المسجد



الله ، الله

وهذا الانشاد ، كما نرى ، لا يتكون إلا من نغمتين ، وهو يبدأ في بطء شديد ، بحيث تستطيل كل نغمة لحد تنقطع معه الانفاس ، وهو ما أشرنا إليه بالدوائر ، ثم يأخذ بعد ذلك في الامراع ، درجة فدرجة ، ليصبح أقل بطئا ، وقد أشرنا إلى ذلك بالدوائر البيضاء ، ثم يصبح الإيقاع أكثر قوة ، وهو ما أشرنا إليه بالدوائر السوداء ، وكلما زاد اقتراب القوم من الجامع ، كلما يصبح اللحن سريعا وقويا ، وعندما يصبح هؤلاء في النهاية على وشك الدخول إلى الجامع ، يصبح الانشاد سريعا لدرجة لا يستطيع المرء معها أن يتابعه ، ثم يدخل الناس إلى المسجد في صمت ، وتنتهي (زفة) المولد .

المبحث التاسع

عن أناشيد وعن رقصات الذكر^(١) عند الفقرا

يؤدى الفقرا كذلك أناشيد ورقصات توشك أن تشبه سابقتها ، فى بعض المناسبات الدينية ، مثل احتفالات الذكر ، وفى هذه المناسبة يتجمع الفقرا ، من الذين ينتمون إلى الطريقة الصوفية نفسها ، سواء فى المساجد التى أسسها شيخهم ، أو فى أى جامع آخر ، إذ أن لهم منشآت خاصة بهم أقامها شيخهم أو أقامها ، تقربا إليه ، بعض المتحمسين من أتباعه ، يتوجه إليها هؤلاء فى أيام بعينها من الأسبوع أو الشهر ، حددوها هم .

ولعلنا هنا نضع أيدينا على مبحث بالغ الأهمية ، ومثير للغاية ، حول هذه الأنواع من الطرق الصوفية ، وحول نشأتها وأصلها وعما رساتها ورقصاتها وملابسها ، وشاراتها المميزة التى تسهل التعرف عليها ، ذلك أن كل واحدة منهم تختلف عن الأخرى فى بعض من هذه الأمور ، لكننا نأسف ألا نستطيع المعلومات التى دونها حول هذا الموضوع ، أن نجد لنفسها مكانا هنا ، حيث تقتصر مهمتنا على دراسة لموسيقى . وفى واقع الأمر فإن هذه المعلومات لا تناسب سوى دراسة تهدف إلى التعرف على تقاليد وعادات المصريين .

ومع ذلك ، فسيكون بمقدورنا ، دون أن يغيب عن ناظرنا موضوعنا الرئيسى ، أن نقول بعض شئ عن الذكر الذى يمارسه فقرا طريقة السمانية ، وهو الذكر الذى سمح لنا أن نحضره فى التاسع والعشرين من برهال من العام التاسع لقيام الجمهورية (١٨ يونية ١٨٠١) ، وقد تأسست هذه الطريقة على يد محمد السمان . وليس هؤلاء الذين انضموا تحت لوائها شارات مميزة ، بالغة الوضوح ، فى ملابسهم ، فهم يرتدون

(١) ذكر ، وتعنى هذه الكلمة حرفيا ذكر ولى ما فى الصلوات (أو فى الابتهاال والضراعة) . وعلى هذا النحو تسمى الأدعية والأناشيد والرقصات التى يؤدونها الفقرا فى ذكرى الأولياء الذين يجلبونهم أكثر من غيرهم ، وبصفة خاصة فى ذكرى موالد شيخهم المؤسسين .

العمامة البيضاء ، ونظامهم هو واحد من أكبر الأنظمة صرامة وتقشفا ، ولهم ، شأنهم في ذلك شأن الآخرين من الفقرا ، رقصة خاصة بهم ، فيعل حين كان فقرا مولد ستي نهب تشابك أيديهم في حركة دائرية ، وتصحبهم ضجة الصنوج القديمة المسماة كاس باللفة العربية ، وبأنواع أخرى كثيرة من الآلات الموسيقية ، فإن هؤلاء (السمانية) يشكلون في بعض الأحيان ، كذلك ، دائرة دون أن يتشابكوا مع ذلك بالأيدي ، تاركين أذرعهم مدلاة بطول أجسامهم ؛ وبدلا من أن يستديروا كالسابقين يمينا ويسارا ، فإنهم لا يفعلون سوى أن يثبوا فوق أطراف أقدامهم ، ويتقافزون دون أن تفارق الأرض أقدامهم ، وبدون أن يتزحزحوا عن أماكنهم ، وينهض المنشد وسط دائرتهم ، ويدير حركة الغناء (الانشاد) الذي يؤدونه في شكل هذه الكلمات : لا إله إلا الله ، أو بقولهم فقط : الله الله : أو قيوم ، قيوم .

أما ذكرهم الأكثر أبهة ومهابة فهو الذكر الذي يؤدونه بالقرب من ضريح الشيخ (الامام) الشافعي^(١) ، في ميدان اليومية ، خلف قلعة القاهرة ، ويستمر هذا الذكر أربعة أيام ، بدءا من الثامن من شهر المحرم حتى الثاني عشر من الشهر نفسه ، لكننا لم نكن نشهدوا على هذا الذكر ، وإن كنا قد شهدنا ذكرا آخر ، للطريقة نفسها ، في مسجد صغير يقع بحي الخراطون ، ويعجود أن تجمع الفقرا في هذا المسجد ، اصططفوا هناك في صفين متوازيين ، جلسوا على أعقابهم ، وبدأوا بأن قرأوا ، أو بالأحرى ، رتلوا بعض سور من القرآن ، بقيادة اثنين من المنشدين^(٢) ، كانا

(١) وهو اسم شيخ واحد من المذاهب الأربعة السنية في الدين الاسلامي .

(٢) النشد ، ومعناها في العربية المفنى - الشاعر أكثر مما تعنى المفنى - الموسيقى ؛ والمعنى الحقيقي لهذه الكلمة مماثل لما تعنيه عندنا كلمة Chantre ، حين نستخدمها للحديث عن الشعراء القدامى الذين كانوا يقرنون أشعارهم ؛ وبدون هذا التحديد سوف تغلط بين العرب السابقين والحديثين ، الذين تناولهم عما قهب ، وهؤلاء الآخرون ليسوا سوى رواية أو حافظون ، يقصون ، ليس أشعارهم الخاصة بهم ، وإنما أشعار الغير ، وهو ما يجعل بمقدورنا أن ننظر إليهم ، دون أن يجوزنا السب ، باعتبارهم نوعا من رواية الملاحم .

انظر بخصوص كلمة منشد الفعل نشد ، وبخصوص كلمة الحديث الفعل حدث ، في القاموس ذي اللهجات السبع الذي وضعه كاستل Cassel

يقودانهم أثناء الإنشاد ، وبعد هذه التراتيل أدوا الأغنية الآتية ، في نغم شجي رتيب :



لا إله إلا الله

وكانت حركة الغناء في البداية بالغة البطء ، وكان الذاكرون يؤرجحون أجسادهم بعض الشيء ، مائلين بها إلى الأمام ، ملتفتين مرة إلى جهة ومرة إلى الجهة الأخرى ، مع اتباع نفس الإيقاع المنظم الذى يتخذه الإنشاد على الدوام ، وبعد ذلك زيد من سرعة ومن وقع الغناء درجة بعد أخرى ، وكذلك من سرعة حركاتهم ، ومع كل مرة يستعاد فيها الإنشاد (يعود على بدء) ، يزيد هؤلاء أكثر فأكثر من إيقاعها ، حتى لم يعد ممكنا بالنسبة لهم ، في النهاية ، أن يتابعوا هذا الإيقاع ، بسبب سرعته الشديدة ؛ وحيث بدأوا يترنمون بهذه الأغنية ، بشكل أكثر شجنا من سابقتها :



لا إله إلا الله

وبالمثل ، فقد أدوها في البداية بكثير من البطء ، ثم أخذوا يزيدون على درجات من وقع حركتهم حتى لم يعد يمكنهم أن يتابعوها .

وطيلة هذه الأغنية (الإنشاد) وكذلك طيلة الأغنية السابقة ، غنى المنشئون القصائد على الإيقاع أو النغم الذى كان يحدده شيخ الفقرا ، بصرية من يده فوق ركبته ، وهكذا انتهى الذكر الذى استغرق ثلاثة أرباع الساعة .

المبحث العاشر

السهرات (*) الدينية

لا تسمح السهرات الدينية قط بوجود آلات موسيقية ، وهي تؤدي عادة في الليل ، في بيوت الموسرين ، وبمناسبة عيد رب الأسرة أو بمناسبة الذكرى السنوية لمولده ، أو ابتهاجا ببعض المناسبات التي حدثت عنده .

وقد كنا ، لعدة مرات ، شهودا على هذه الأنواع المختلفة من الحفلات الموسيقية (السهرات) : وهي تتضمن ثلاثة أجزاء تسمى أتلالت ، يستغرق كل منها ثلث الليل ، يبدأ (التلت) الأول بسورة من القرآن ، يتلوها الفقهاء في شكل نوع من الانشاد ، ثم بعد ذلك ينشدون الموشحات^(١) وبعد ذلك تأتي القصائد^(٢) ثم الأدوار^(٣) في النهاية .

أما أجمل حفلة سمعناها من هذا النوع ، فقد تمت في ليلة ٤ - ٥ من شهر المحرم من العام ١٣١٥ من الهجرة^(٤) في بيت عثمان أغا ، أقامها هو ، شكرا لله على إبلاله من رمد عانى منه كثيرا ، لمدة ثلاثة عشر يوما ، وقد فادنا إلى هناك الشيخ الفيومي ، وكان مدعوا إلى هناك ، وقد بدأ الجزء الأول من السهرة بالسورة الثانية من القرآن^(٥) ، رتلها اثنا عشر من الفقهاء ، بطريقة لا تختلف كثيرا عن الغناء ، وبعد ذلك أنشد معها آخرون موشحات ، ثم قصائد ، أتبعوها بالأدوار أي بتلك المقاطع (الكوبليات) التي يؤديها هؤلاء المنشدون كل بدوره .

(*) استخدم المؤلف في الأصل كلمة كونسر Concert

(١) الموشحات ، أشعار وضعت في شكل غنائي ، وتخضع لإيقاع موسيقى .

(٢) للقصائد فهي أشعار لا تخضع بناؤها إلا للوزن الشعري .

(٣) الأدوار ، والمفرد دور ، هي الكوبليات .

(٤) توافق هذه الليلة ليلة ٢٧ - ٢٨ من غلويال من العام التاسع لقيام الجمهورية أي

ليلة ١٧ - ١٨ من مايو ١٨٠١ .

(٥) وهي سورة البقرة التي يجزئها الفقهاء إلى أربعة أجزاء (أرباع) يقسمونها فيما بينهم

وقد بدأ الجزء الثاني من السهرة بقصائد تنقسم كل منها إلى مقاطع صغيرة ، يتألف الواحد منها من بيتين أو ثلاثة أبيات ، ينشدها على التوالي كل واحد من الفقهاء وينتهي الأمر بإنشاد كل الجوقة (البطانة) أى بإنشاد يتم باشتراك كل الفقهاء .

ثم بدأ الجزء الثالث (من السهرة) بالموالات ^(١) ، وكانت الأبيات الأربعة الأولى (من الموال) ترتل بواسطة أحد الفقهاء ، أما البيت الخامس فكان يغنى فى شكل جوقة ، باشتراك الفقهاء الآخرين جميعا ، على هيئة لازمة أو قرار ؛ وبعد ذلك أدت الجوقة كلها تساييح ، وهى ألحان أكثر بهجة ، ويبلغ مقاس إيقاعها ثلاثة أزمان أكثر حيوية ، وبعد ذلك أنشد الدارج ، وهذه ليست شيئا آخر سوى الموشع بإيقاع سريع ، وأخيرا انتهت السهرة بنوع من اللحن الكبير ، مصحوب بمد نغمى على شكل لحن أرغن رتيب ، وعندما تم أداء هذا اللحن ، وجهت التهانى إلى كل شخص فى الجوقة باسمه .

وقد لاحظنا فى هذه السهرة ، كما لاحظنا فى كل السهرات الأخريات ، أن الفقهاء كانوا يسيئون استخدام الزخارف والحواشى ، وأنهم كانوا يطيلون كثيرا من المقاطع ، وعلى نحو يتجاوز ما يفعله بعض المغنين الأوربيين ؛ كذلك قد لاحظنا أنه كان يطلب إليهم إعادة النصوص ، التى تحظى بإعجاب المستمعين ^(٢) ، لعشرة أو اثنتى عشرة مرة ، وأن هؤلاء المستمعين ، عند كل إعادة ، كانوا يصفقون من فرط الحماسة ، ويصبحون إعجابا وسرورا ، ولا يلقى بنا أن نعيب أو نلمز ، على نحو مطلق

(١) المفرد مول ، والموال ليس سوى دور مكون من خمسة أبيات ، تنتهى أربعة منها بقوافى متشابهة ، فى حين تختلف عن ذلك قافية البيت الخامس .

(٢) وإننا لنجهل ما إن كان الشرقيون ، عندما يحضرون إلى حفلاتنا الموسيقية أو إلى عروضنا ، وحين يسمعون ثناءنا ونحن نطلب إلى أمهر عازفينا أن يؤدوا من جديد اللحن الذى انتهى من أدائه ، سوف يستشعرون نفس المشاعر التى كانت تتأبنا ونحن نراهم يصفقون حماسة وإعجابا ، ونسمعهم يطلبون ويستعيدون ويصفقون لبعض فقرات من إنشاد الفقهاء ، ومع ذلك نلر أن هذا قد حدث من جانبهم ، فلا ينبغي علينا أن نتطلب منهم أن يروا بالضرورة رأيا مجندا ، لأكثر مما ينبغي أن يفعلوا ، لأمرجتنا وعقليتنا .

مزاج أمه بأسرها ؛ وإن كنا سنظل على الدوام نتذكر نوبات الإملال التي تعز على الاحتمال ، والتي اضطررنا لتجشمها في هذه المناسبة ، حتى لا نبدي كم كان مزاجنا الذي تكون على مذاق الموسيقى الأوربية ، يجعلنا نجد في الأغنيات التي نسمعها أمورا خرقاء بالغة الاسراف ، في الوقت الذي كنا نجد فيه التصفيق التي يتفجر تشجيما لهذه الأغنيات ذاتها ، أكثر من هذه مجافاة للعقل وأكثر إسرافا .

المبحث الحادى عشر

الأناشيد ، والطقوس ، والعادات ، والأفكار المسبقة

التي تتصل بعمليات دفن الموتى بين المصريين.

فى مصر أناس يحترفون ، بشكل أساسى ، الغناء أو الانشاد أمام أجساد من يم دفنهم ، ويسمى هؤلاء بالمقرئين (مقرأ) . ويحصل هؤلاء من يستخدمونهم على إكراميات تبلغ ١٠ — ١٥ بارة ، ولم يبد لنا أى لحن من أغانيهم قط حزينا ، مماثلا للمشاعر التي يوحى بها الحدث الذي كرس هذه الأغاني من أجله ، فلحننا أقرب إلى الحيوية أو السرعة منه إلى البطء ، أما الطريقة النشطة أو المستخفة ، وكذلك نبرة الحيدة أو اللامبالاة التي كانت تؤدي بها هذه الأغنيات ، كل ذلك قد جعلنا نخدس ، من قبل أن يقال لنا ذلك ، إنها أغنيات مدفوعة الأجر ، وأن أولئك الذين كانوا يؤدونها يسعون إلى كسب قوتهم (عن هذا الطريق) ، ومع ذلك فمن المحتمل أن هؤلاء المقرئين يدخرون الأغاني التي تغطي بتقدير من جانبهم ، أكبر مما تغطي به تلك ، لأولئك الذين يدفعون لهم إكراميات أكبر أو يكافونهم بشكل أكثر سخاء ، وإذا كان هذا صحيحا ، وهو أمر نظن أننا قد لاحظناه ، فإن مزاجهم لا يبدى زواجه فى اختيار الأناشيد التي يؤدونها ، بقدر ما يبدو فى الطابع الذي يمنحونه لهذه الأناشيد . ونقدم هنا ، كأمثلة على ما نقول ، الأغنيات الثلاث الآتية (والمقصود هو اللحن أو الإيقاع) التي يستخدمها هؤلاء عند دفن ثلاثة أفراد ، ينتمى كل واحد منهم لواحدة من الطبقات المختلفة الثلاث التي يتكون منها المجتمع (١)

الأضية عندما تؤدي أمام جثمان شخص مرموق



(١) قد كان بمقدورنا أن نضاعف من الأمثلة هنا . ذلك أننا ظللنا نسمع أناشيد أخرى من هذا النوع ، لكنها جميعا لا تحمل طابعا مميزا ، وتشابه فيما بينها على نحو ما .

(لا إله إلا الله محمد رسول الله وعليه السلام)

الأغنية نفسها عندما تؤدي أمام جثمان شخصي أقل مبرا



الأغنية نفسها كذلك عند دفن واحد من العامة أو من الفلاحين



وتتكرر هذه الأغنية بشكل دائم منذ أن يتزعج الموفى من بيته حتى ، يبلغ جثاه المكان المخصص لدفنه .

وينظر المسلمون إلى عملية حمل الجنائن الميت إلى منواه الأخير ، باعتبارها عملاً بالغ الجدارة ، وهم يسارعون إلى أن يحل بعضهم محل الآخرين بين مسافة وأخرى في هذا العمل (أى في حمل النعش) : ويحمل الجنائن داخل نعش ، فوق الأكفاف ، بواسطة أربعة رجال ، اثنين منهم عند كل طرف من طرف النعش ، وتكون هذه (أى الجثة) في اتجاه معاكس لاتجاه مسيرة المؤكب الذى يرافقه ، وعند هذا الطرف توجد رافعة تتكون من لوح صغير ضيق من الخشب ، وتغطى هذه الرافعة بشال إن كان المتوفى ثرياً ، أو يكتفى بملاية (وهى غطاء مصنوع من القطن ، زرقاء اللون) إن يكن المتوفى فقيراً ، ويوضع فوق هذه الرافعة غطاء الرأس الذى كان يرتديه أو كانت ترتديه المتوفى أو المتوفاة أثناء حياتهما ، وهو بالنسبة للرجل الطربوش^(١) الذى كانت تلتف حوله العمامة^(٢) : أما إذا كان المتوفى سيده ، أو طفلاً فيضاف إلى ذلك لطللى التى كان من المعتاد أن تتزين بها السيدة ، وكذلك جدائل الخمر الداكن أو الأسود التى

(١) قلنسوة أو طاقية كبيرة من التيل ، أحمر اللون .

(٢) العمامة ، شال كبير من المسلمين أو الكشمير أبيض اللون أو أحمر ، أو أخضر ،

ويبلغ طوله نحو ٦ إلى ٧ أقدام ، ومعرض يبلغ نحو ذراعين ، ويدور حول الطربوش .

تحاكي الشعر ، وهذه الجداول التي تترين بها كل النسوة تتدلى حتى أسفل خصورهن ، وتكون مجملة بكل طولها بصفائح صغيرة من الذهب ، أو بقطع نقدية صغيرة من المعدن نفسه أو من الفضة ، إذا لم تكن المتوفاه ، ثرية وأحياناً تكون هذه من النحاس إذا لم تكن هذه السيدة ميسورة ، أو تكون هذه الجداول في النهاية عارية عن أية زينة ، إذا كانت المتوفاة بالغة اليأس ، وحين تكون المتوفاه فتاة ، يضاف إلى ذلك عقودها وبقية الحلى التي كانت تستخدمها .

وعند دفن سرة القوم ، تسير في مقدمة النعش كوكبة من الأطفال ، يحمل واحد منهم ، هو أوسطهم ، نسخة من القرآن فوق طوية صغيرة ، ويغنى (ينشد) هؤلاء الأطفال معا أدعيات ، بنغمة مرحة وبنبرة مستخفة ، ويحصلون في مقابل ذلك على بارتين (لكل منهم) أو قطعتين من المديني ^(١) ، ويسبق هؤلاء عدد محدود من المنشدين ، يسمون المقرئين ، وهم الذين سبق لنا أن تناولناهم بالحديث ، وينشد هؤلاء بنغمة أقل سرعة وأقل خفة عن سابقيهم من الأطفال . وفي مقدمة المنشدين كذلك توجد جوقة أخرى من المقرئين ينشدون كذلك أغنيات مختلفة ، وفي نغمة أخرى ، ومن لحن مختلف ، وأمام هؤلاء كذلك توجد فرقة أخرى ، ويمكن القول في النهاية إنه يوجد من فرق المنشدين والمقرئين هذه نحو عشرة أو اثنتا عشرة فرقة ، أما خلف النعش فتوجد النائمات المأجورات أو النادبات ، وتكون رؤوس هؤلاء معصوبة بنوع من الخمار الداكن أو الأسود ، ملفوف ، ومعقود عقدة واحدة عند الخلف ، أو أنهم يمسكون بأيديهم هذه العصاية ، يلوحن بها في الهواء وهن يطلقن دون نظام صيحات الأثم ، وإن كان أكبر عدد منهن يبدون وكأنهن يقلدن الأثم ، كالقرود ، بشكل يبعث على الضحك أكثر مما يتمثلنه حقيقة ، أما صيحاتهن ، فبرغم كونها حادة للغاية وخارقة للأذان ، فإن لها نغمة واثقة ومطمئنة ، لحد لا يمكنها معها أن تعبر عن اللوعة أو الأثم ؛ كذلك فإن حركاتهن إرادية وطليقة لحد لا تستطيع معه أن تعلن الاضطراب والحزن . وباختصار فإن لهن هيئة من يسخر بالميت ويستخف بمن يؤجرونهن ، أكثر مما لهن من مظهر الباكيات المنتحبات ، ومع ذلك فإنهن لا يكففن

(١) البارة أو المديني شيء واحد ؛ فعلى هذا النحو تسمى في مصر قطع النقد الصغيرة ،

وهي تساوي تسعة دراهم من عملتنا .

من مناجاة الميت بأرق الأسماء ، وعن امتداح فضائله الخلقية العالية ، بل كذلك عن إطرأ ميزاتة الجسدية ، فإن كان رجلا فإنهم يصرخن : يا عوى يا عى يا حيسى اغ أى يا أنسى يا محوى يا صيدى ، وإذا كان متزوجا يصحن : يا عى ، حتروح وماترجش ، أى يازوجى إنك ذاهب ولن تعود قط ، إما إن كانت سيدة فإنهم يقلن : يا أنسى يا حيسى ياستى أى ياسيدتى ، وإذا كانت هذه متروجة (حديثا) يصرخن : يا عروستى ، وإذا كان طفلا : يا ولدى أى يا طفلى العزيز ، وإذا كانت طفلة يا بنتى أى يا بنتى : مع إضافة ألوف التعبيرات الأخرى ، الدالة على اللوعة والاسى ، والتي تهر القلوب ^(١) ، وإن يكن الأمر يتم بنغمة متكلفة وهادة ، حتى لينظر إليه

(١) فى بعض الأحيان ، وأكثر كثيرا مما قد يتخيل الناس فى أوروبا دون جدال ، يتوقف المركب (الجنابة) لأن حامل النعش ، بدلا من أن يمضوا إلى الأمام ، لا يفعلون إلا أن يستديروا ، إذ لا يصح بمقدورهم ، كما يزعمون ، أن يتحملوا ثقل النعش الذى يضم جنات المتوفى ، الذى يوشك أن يطير .

ويكاد يحدث ذلك فى كل مرة ينظر فيها إلى المتوفى باعتبارها ولها . أما أولئك الذين ينظر إليهم فى مصر ، على اعتبار أن لهم حقوقا لا تنازع فى هذا اللقب فهم أولئك الذين ظهروا ، فى حياتهم ، كأكثر الناس بلاهة وأكثرهم تطرفا بل أكثرهم حمقا وعنفا ؛ إنهم أولئك الذين يهيمون عادة ليلا ونهارا ، عراة كما ولدتهم أمهاتهم (وقد رأينا كذلك نسوة على هذه الحالة يهمن على وجوههن على هذا النحو) ، أو يمضون رجا من النهار يأتون بألوف الحركات البهلوانية أو التشنجات العصبية المقيتة ، أو فى لطم وجوههم (أو وجوههن) بقضبات الأيدي بقسوة أو فى غشش أو تمزق أجسادهم ، وهؤلاء يتكونون لحال سبيلهم ، دون تقويم (من جانب المجتمع) لكل الأعمال التى يأتى بها هؤلاء ، مجافية للشرف والعفة والسلوك القديم ، بل النزاهة ، فهم يختصون النساء فى بيوتهم أو على ملاء الأشهداء ، ولعل كلمة يختصون هنا لا تؤدى المعنى المقصود بدقة ، ذلك أنه ، رغم النفور الذى لابد أن يوحى به هؤلاء النساء ، فإن القوم يحصلون لهم من القداسة مالا يجرى النساء معه على إهداء أدنى مقاومة لهم ، ولدرجة أن يمتن لهم أن يقتحموا عليهم معقل الحرم ، ظنات أنهم بهذ يأتين بفعل غير يستحق المثوبة ، بإشباعهن نزوات هؤلاء الشياطين فى هيئة البش .

ولقد مات واحد من هذه الكائنات ، يعرفه دون جدال كل الفرنسيين الذين سكنوا القاهرة ، والذين سيتعرفون عليه بالتأكد من اللوحة التى قدمناها للتو عنه ، مات فى هذه =

شخص واع سليم الإدراك ، إذا ما وجهت إليه وهو بعد حى ، مثل هذه الكلمات ، باعتباره أشد ضروب الخداع وقاحة .

ومع ذلك فإن أهل الميت الآخرين الذين يعضهم ألم حقيقى : زوجته ، أمه ، أخته ، ابنته .. الخ يقولون فى البيت يكيه بمرارة ، وهن جالسات على فراشهن ،

= المدينة ، فى الثانى والعشرين من فلوريال من العام التاسع من تأسيس الجمهورية (١٢ مايو ١٨٠١) . ودفن فى اليوم التالى (وقد كنا حتى ذلك الوقت لا نزال نقيم فى عاصمة مصر) ؛ وقد كان شابا يبلغ من العمر اثنين وعشرين عاما ؛ وعندما حمل جثاته ليدفن أبدي كل أمارات « المشيخة » التى انتهينا من الحديث عنها ؛ فقد وجد حاملو النعش أنفسهم يتوقفون بهتة فى منتصف الطريق ، ولم يستطيعوا أن يحولوا بينهم وبين أنفسهم من أن يدوروا ويلفوا لوقت طويل قبل أن يتمكنوا من مواصلة طريقهم ، وفى الوقت نفسه ، قدم إلينا شيخ كنا نكلفه بأن يزودنا يوميا بالمعلومات ، بقصد أن يوجهنا بشكل أكثر دقة ، فى بحثنا ، حول النظم والتقاليد والعادات الخاصة بسكان مصر ، وقد جاء إلينا مهولا على غير عادة ، ليخبرنا بالمعجزة التى كان - هو - شاهدا للو عليها إذ كان يشارك بنفسه فى الجنائز ، لكننا فى البداية لم نبد سوى الدهشة ، ثم جاهدناه بالتدرج كى يتفكر فى الحادث الذى جاء يقصه علينا ؛ وأخيرا ، وبعد أن أقتنعه أن الله ، بالغ القدرة ، والمظيم على الدوام فى كل شيء ، لا يظهر قط مشيخته إلا بطريقة هى جديرة بها ، وأنا نسيء إلى الله حين ننسب إليه هذه الألعاب الباعثة على الضحك ، والتى يحمر خجلنا منها كل امرئ متملك للمداركة وإحساسه ؛ ثم سألناه ما إن كان يظن أن من المستحيل أن تنطوى مثل هذه المعجزات على خدعة من نوع ما ، سواء بأن تم رشوة حامل النعش حتى يتوقفوا ويلفوا على هذا النحو ؛ أو لأن لحمة النعش هؤلاء مصلحة خاصة أو مسترة كى يتصرفوا مثل هذا التصرف ؛ وقد وافق شيخنا على أن هذا كله ليس ممكنا فحسب بل هو مرجح بدرجة كافية ، وأن هذه العلامة على القداسة التى كان - هو - شاهدا عليها قد باتت بالنسبة له أمرا تكتنفه الشكوك . وأنه يتذكر أن القوم ، فى الواقع ، اكتشفوا أكثر من مرة أن الأمر ليس سوى خدعة . وقد كنا ننبأ لأن تنعمت معه فى مثل هذا النقاش ، حين واصل - هو - تأملاته قائلا : إن الأدلة البالغة الوفورق على القداسة تتحقق عندما يطير الميت من نعشه ، أو يتدفع كما لو كان يريد أن يطير ، أو عندما يرغم حامل النعش على الجرى بأقصى سرعتهم . أو عندما يتلفظ بهذه الكلمات : بسم الله توكلت على الله ؛ عندئذ لم نجد فى أنفسنا شجاعة تكفيها كى ندحض كل هذه الخزعولات ؛ وظلنا على يقيننا من أن هذه الأخطاء تعود ربما إلى ضعف فى قدرته على الفهم ، بقدر ما تعود إلى ما غاربه الخرافات والأفكار المسبقة من سطوة على البشر .

x أو مفترشات الأرض . ومنذ اللحظة التي تداهمن فيها المنية ، يتجهن إلى الشرفات
اللاقي تعلقو بيتهن صارخات : يا هجمتى أى يا للألم : ثم يعبون عن دواعى أسفهن .
بأكبر الأساليب تمزيقا للقلوب ، أما الأهل الآخرون الذين لا يمتنون بصلة قرى وثيقة
بالمترقى ، فإنهن يكن مع هؤلاء وهواسينهن و يمحضين ليجلسن لا على الأرض ، وإنما
على الوسائد ، وفى بعض الأحيان تستدعى إلى البيت نادبات كى ينشدن أناشيد
جنازية ، تصحبهن الدبكة والطار ، والبندير والرق ، والدف والمزهر ، ويدوم الحداد
أحد عشر يوما ، وفى خلال الأيام الثمانية الأول لا يخرج الأهل الأقربون قط من
بيوتهم .

المبحث الثاني عشر

عن الغناء والرقص الجفائيين

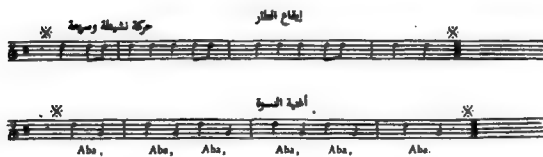
كان ينبغي أن يأتي هذا المبحث قبل المبحث السابق ، إذا ما وضعنا في الاعتبار ترتيب الأحداث والوقائع ، ولكن ، فنظرا لقلّة أهميته بخصوص الفن الذي يشغلنا أمره ، وكذلك بخصوص تقاليد المصريين ، فإننا لم نجد الأمر يحتم علينا أن نأتي به قبل موضعه الحالي .

ويتصل هذا المبحث في حقيقة الأمر بالرقص والغناء اللذين يؤديان قريبا من جفان الميت ، قبل أن يبحث من البيت ، وقد سبق لنا أن وصفنا كل الحفلات والطقوس الجفائية ، وإن كنا لم نظن أن علينا وقتها أن نخلط بين الغناء والرقص اللذين سنتناولهما هنا بالحديث ، وبين الحفلات والأغنيات التي يستخدمها المصريون عادة في حالة مشابهة ، ذلك أننا لم نلاحظ حدوث ذلك إلا بين عدد ضئيل من الفلاحين ، في أقاليم بعينها من أقاليم مصر .

وإليك الآن كيف يكرم هؤلاء الفلاحون أهلهم الموتي ، قبل أن يحملوهم إلى المشوى الأخير .

بعد أن يكفن الجفان ، وبعد أن يوضع في النعش ، يقوم القوم بإزالة النعش ثم وضعه وسط الغناء ، وتقوم الجارات اللاتي سبق أن جئن إلى البيت لموساة الأسرة والانضمام إلى نسائها لتقديم آخر الواجبات إلى المرحوم ، يقمن بقيادة نسوة البيت قريبا من النعش الذي يضم الجسد ، وتمسك واحدة منهن بدف من دغوف الباسك يسمى بالعربية طار ، وتضرب عليه الايقاع الآتي ، وعندئذ تشكل الأخريات مع قريبات المتوفى ، دائرة حول النعش ثم يبدأن في الغناء آبا ، آبا الخ (أى ، أئى ! أئى !) وتتقافزن ويضربن بالأيدى في وقع منغم ، ويواصلن على هذا النحو لمدة تبلغ نحو ثلث الساعة .

الأغنية والرقص الجمالتيان عند الفلاسيين



المبحث الثالث عشر

الأدعية والتسابيح (١)

يتجمع المسلمون من أقارب وأصدقاء المتوفى في بيته لأفهام عدة متعاقبة ، لا تنهد على البسمة أفهام المتوالية التي تعقب دفن الراحل ، ليقوموا هناك بأداء أدعية الترحم عليه ، وهم في هذا الصدد يتشدون تراتيل قديمة الشبه بأناشيد الذكر ، وهذه الأدعية تسمى التسابيح ، لأنه بينما يقرأ بعض هؤلاء سوراً من القرآن ، يقوم الآخرون بإنشاد التسييح الإسلامي المسمى : سبح . وهذه السبعات التي لا تختلف في كثير عن سبعاتنا ، اللهم إلا في اختفاء الصليان بشكل مطلق ، تضم مائة حبة متساويات ، يلفظ على كل واحدة منهن على التعاقب ، اسم الله لا إله إلا هو الحي القيوم .. وحتى يتم المرء منهم على هذا النحو كل حبات المسبحة ، يتكرر الأمر نفسه بعد ذلك ولدة عشرة أو اثنتي عشرة أو عشرين أو خمسين أو مائة أو مائتي مرة ، أو أكثر من ذلك طبقاً لقوة عقيدة كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون هذه التسابيح ، وفي أثناء هذا الوقت ، يقوم آخرون بإنشاد مايلي ، وفي كل يوم يتكرر الشيء نفسه :

لا إله إلا الله ، محمد رسول الله



المبحث الرابع عشر

عن ثلاثة أنواع من الغناء عرفها القدماء ، ولا تزال
نجدها حتى اليوم عند المصريين المحدثين ؛ النوع الأول
موسيقى صرف ، والنوع الثاني خاص بالإلقاء
الشعري ، أما الثالث فيتصل بلهجة الخطابة .

كان قدماء الأغريق يميزون ثلاثة أنواع من الغناء : أولها موسيقى خالص ،
كانوا يسمونه إمليس emelès أى المترنم أو المنغم ، لأن النغمات فيه ، كما كانوا
يقولون ، كانت تتباعد عن بعضها ، أو تنفصل عن بعضها بفعل فاصلات
محددة^(١) ؛ وأما الثاني ، وهو الخاص بالخطابة أو الحديث ، فكانوا يطلقون عليه إسم
إكميليس ekmelès أى غير المنغم لأن نغماته لم تكن تتباعد أو تنفصل عن بعضها
بفعل فاصلات شبيهة بالفواصل السابقة ، أو لأنها كانت عكس ذلك نغمات
مستمرة أو متصلة^(٢) : أما النوع الثالث ، الذى كان مزيجا من النوعين السابقين
فكان يتصل بفن الإلقاء الشعري^(٣) .

Aristox. Harm. Element. lib I, pag. 4, 9, 18; Aristid. Quintil. de Musica, lib I, (١)

p. 7, apud Antiquae Musicae Auctores septem, Graec et lat. edente Marco Meibomio, Amestol.
1652, vol I et II.

(٢) المرجع السابق .

(٣) لم نضع إنشاد الدعوة إلى الصلاة الذى ذكرناه فيما سبق (الآذان) فى طبقة
الإنشاد الشعري ، رغم أننا على يقين تام بأنه يرمى إليها أصلا ؛ فالإنشاد الشعري ، فى صورته
الشائعة التى يبدو عليها اليوم . لن يقدم ، فى حالته هذه ، فكرة دقيقة عن شكل الإنشاد أو الغناء
الشعري ، لكذلك الذين ليس بمقدورهم أن يتخيلوه ؛ فضلا عن ذلك فمن المؤكد أن يكون
إنشاد الدعوة إلى الصلاة ، من نوع وسط بين الإنشاد الشعري والغناء الموسيقى ؛ فمن المعروف
أن لدى العرب عددا كبيرا من عروضيات مختلفة انتقى المسلمون من بينها ، أربع عشرة عروضية
للغناء أو الإنشاء الروحى ، ثم نحت بعد ذلك سبع منها باعتبارها تنتمى إلى عرض الدنيا الزائل ،
فى حين تبنى رجال الدين السبع الأخرى ، وكانت أوسعهم انتشارا هى طريقة (عروض)
عاصم ، وهى التى خصصت للصلاة (قراءة القرآن ؟) ؛ ومع ذلك لم يحتفظوا باسم عروض =

ولا تزال هذه الضروب الثلاثة من الفناء تعيش اليوم في مصر ، مع بعض تحويرات ، أدى بها الجهل وسوء النوق إلى التلف ، وإن لم يؤد ذلك قط إلى طمس معالمها ، لدرجة لا يستطيع المرء معها أن يميزها ، بدقة شديدة ، بعضها عن البعض الآخر .

وعلى قدر ما نحرص اليوم على ألا نفنى خلال حديثنا ، كان الأقدمون يبدلون قصارى جهودهم في إتيان ذلك ، فمعنى أن يفنى المرء في مفهومهم ، أنه ينضم بدقة ، وتنفيذ مجسم وصحيح ، تزخره كل الحليات التي قادت التجربة والملاحظة الفن إليها ، حتى تجعل من تأثيره أكبر قوة وأشد إقناعا . ولقد كان هذا الفن هو الذى كون بلاغة أو فصاحة تلاميذ كل من سقراط ، وأفلاطون ولينياس ولينزوس ، ولينزوكراتوس ، وديموستين ، وإسخينوس .

وفي هذه الأزمنة المتأخرة كانت تدرس الموسيقى مقترنة بالنحو ، أو لأن النحو والعروض والمنطق لم يكونوا ، بصفة عامة ، سوى أفرع أو أجزاء من الموسيقى ، تلك التى كانت تقوم بصفة أساسية على التعبير الحق والريق عن المشاعر التى تبثها فينا كل أفكارنا ، كما يعلمنا أفلاطون وأرسطو وكل الفلاسفة الأقدمين ، ولهذا السبب فقد كان أى امرئ من الاعريق ، كائنا من كان ، تفلت منه نبوة خاطئة ، أو يأتى ولو دون قصد بتغيير خاطيء في مقام الصوت ، أو بنعمة واحدة خلوا من التعبير ، أو يكون تبهيرها مثار شك ، مثل هذا الشخص كان يعطى عن نفسه انطبعا غير مستحب ، مثلما يعطيه عن نفسه رجل من بيتنا يلحن في حديثه ، أو تأتى على لسانه كلمات عجماوات لا تبين .

= لإنشاد الدعوة إلى الصلاة ، والتى تؤدى على المآذن ، الأمر الذى يجرى على أنهم لم يشغلوا أنفسهم كثيرا كذلك ، بأن يحفظوا لهذا الإنشاد تقليده المضبوط ، وإن معرفتهم اليوم بقواعده ليست بأحسن حالا من معرفتهم باسمه ، وحيث أننا لا نستند إلى أسس أفضل ، وحيث أننا لا نستطيع أن ندعم رأينا بالقدر الكافى ، فقد أثرنا أن نحفظ به لأنفسنا ، بدلا من أن نلقى به كأمر مقرر ، بينما هو لا يزال يلتمس لنفسه الضمانة والدعم .

ومن المسلم به اليوم أن من العار أن يبدو المرء عندنا جاهلاً بما كان يحدث عند الإغريق الأقدمين ، في حين كان أكثر من ذلك مدعاة للخجل عند هؤلاء ، أن يفصح امرؤ عن ذوق سقيم أو مزاج لا يتسم بقدر كبير من الرقة والحساسية ، وهو أمر لانكاد اليوم نلقى له بالا على الإطلاق ، لقد كان كل شخص حسن التربية عندهم يمتلك ناصية فن تنغم الصوت ، مستخدماً التعبيرات الحية والحقيقية^(١) . لكن مبادئ هذا الفن اليوم قد ضاعت بددا ، وباتت مجهولة من أفضل الخطباء وأعظم الممثلين ، ولم يعد بإمكان هؤلاء أن يكسبوا مثل هذه المبادئ إلا متلمسين ، أى عن طريق التجربة والخطأ ، وما نقوله هنا أمر بالغ الوضوح ، إذ لا يستطيع واحد من بين كل هؤلاء أن يدلك بشكل منهجى على مبادئ الخطابة ، كما أن الناس اليوم ، من جهة أخرى ، يرون ، بصفة عامة ، أن من المستحيل أن توضع حول هذه الفكرة أسس ثابتة و عامة ، ولكل الناس على اختلاف مشاربهم .

وحيث أننا بعيون لأكثر مما ينبغي عن الأماكن والأزمنة التى كان هذا الفن يمارس فيها ، فليس بمقدورنا أن نلمح آثاراً ملموسة لوجوده عند غالبية الشعوب المعاصرة ، أو على الأقل ، فإن مثل هذه الآثار قد تكون مدعاة للجدل ، يكتنفها الشك من كل جانب ، والعكس من ذلك هو ما نراه عند المصريين ، الذين نشأ هذا الفن عندهم ، وحددته قوانينهم ، فلقد ترك هناك آثاراً بالغة العمق لحد لم يستطع الزمن معه أن يحو هذه الآثار بشكل تام ، منذ كف هذا الفن عن أن يلقن هناك : فكل أنواع الخطب العامة ، الدينية أو الدنيوية ، لا تزال تنظم هناك في الواقع ، وإن يكن الأمر يتم دون فن ، بلا جدال ، فلقد أهملت في ذلك كل قواعد العروض ، أى كل تنغيمات الغناء ، وسقطت هذه في هوة النسيان ، كما أتلف الجهل ممارسة هذه القواعد أو المبادئ ، أما الرثابة وعدم الابتكار فقد أشاعتا الأعطاء التى ولدتها

(١) بمقدورنا أن نقرأ كثيراً حول هذا الموضوع في الفصل السادس والعشرين من رحلات أناكارسيس في بلاد اليون من تأليف بارثيليمى .

الجهالة ، وإن كانت عادة إنشاء الخطب ظلت تقوم هناك ، ويتطابق هذا مع ما نجبرنا به بلوتارخوس حين يقول : « إذن فقد جاء وقت اتخذت فيه الكلمة المنطوقة سمات الترانيم والأغنيات والأناشيد ، لأن فنون القول هذه ، عندئذ ، كانت هي التي تصطنع كل تاريخ وكل مذهب وكل فلسفة وكل عاطفة ، وباختصار ، كل مجال هو بحاجة إلى أكثر الأصوات خفوتا أو غلظة أو أكثرها زخرفا ، وكانوا يصوغون ذلك جميعا في شكل أبيات من الشعر ، أو في شكل أغنيات موسيقية الإيقاع (أو تؤدي بمصاحبة الموسيقى ، أو يشكل غناؤها في حد ذاته ضربا من الموسيقى)^(١) .

ولهذا السبب كذلك ، كان يطلق اسم غناء على كل صنوف الحديث التي كانت تلقى علنا على الجمهور ، ويمكن المرء أن يجد دليلا قاطعا على ذلك في تركيب الكلمات التالية :

تراجيدي ، كوميدى ، أوده أيزوده ، رابسودى ، بالينودى ..

.. Tragédie, Comédie, ode, épisode, rapsodie, Palinodie..

التي استعزناها عن الأغريقية ، والتي تتكرر فيها جميعا ، وعلى الدوام كلمة ode (أوده) التي تعنى في اليونانية غناء^(٢) ؛ ولهذا السبب كذلك احتفظ الشعراء جميعا بتلك العادة التي تعود لزمن لاتبعها الذاكرة ، عادة أن يقولوا : إننى أنشد ، إننى أغنى .. كى يبدأوا معلنين أن سيتحدثوا بحقيقة نشطة ، عن وقائع خالدة .

(١) بلوتارخى ، عن نبوءات العرافة بيتى ، من ترجمة أمبو .

Plutarque; des oracles de la prophétesse pythie, traduction d' Aymot.

(٢) تأتى كلمة تراجيدى tragédie من تراجوس tragos وأودى ode التي تعنى غناء ؛ وكلمة كوميدى Kômè و ode و episode من épi و ode ؛ وكلمة palinodie من palin و ode ؛ وكلمة rapsodie من rhepton و ode ؛ وكلمة parodie من para و ode ، وتأتى prosodie بالمثل من ode و pros .

وفى هذه الكلمات جميعا نجد كلمة ode بمعنى غناء chant ، وإن كانت كلمة تاريخ histoire . وهو الفن الذى كان يكتب ليقرأ وليس ليغنى ، لا تدخل في تركيبها كلمة مماثلة .

وقد تمكن مقارنته فن الغناء الذى يقرم فى مجال الحديث على النحو الذى
يتمثل اليوم فى مصر بقطعة من النقود القديمة ، لم يتوقف تداولها يوما واحدا ، وإن
كانت نقوشها قد بدأت تتمحى شيئا فشيئا ، مما جعلها تقعد ، دون أن يلتفت
لذلك أحد ، جزوا كبيرا من قيمتها ، وما لا جدال فيه أن الضروب الثلاثة من الغناء ،
التي تناولناها هنا بالحديث ، قد احتفظت ببعض وجود لها فى مصر ؛ وإن كنا فى
الوقت نفسه لا نستطيع أن نرفض فكرة أنها ، أى هذه الضروب الثلاثة من الغناء ، قد
استشعرت قدرا كبيرا من التحور .

المبحث الخامس عشر

عن الغناء أو الانشاد الخطائى (*)

لا جدال فى أن الغناء أو الانشاد الخطائى فى مصر اليوم ، هو أذعيات (أو تراتيل) المسلمين ، تحكمه قواعد هذا النوع من العروض المسمى عاصم . وليس لهذا الغناء على الدوام سلم نغمى محدد أو مميز ، على نحو ما نجد فى أغنيات الاستظهار الشعرى الذى سنتناوله عما قليل ، ومع ذلك فإن نغماته ، فى الوقت نفسه ، تهضى على أسس تحظى باحترام يكفى كى يجعل منها نغمات يمكن تمييزها .

وسنقدم كمثال على هذا النوع من الغناء صلاة (ترتيل سورة) الفاتحة على النحو الذى سمعنا الشيخ الفيومى يتلوها به ، بشكل شبه دائم ، عندما كنا نقيم عنده .

وحيث كان الجناح الذى كنا نشغله ، يكاد يلاصق الجناح الذى كان الشيخ الفيومى يؤدى فيه عادة صلواته (يقوم فيه بالتلاوة) ، وسط أهل بيته وجيرانه الذين يترددون عليه ، فقد أخذنا على عاتقنا أن ننقل إنشاد هذه الصلاة (ترتيل هذه السورة) . ولكى نقوم بذلك ، بأكبر قدر من الدقة ، فقد أعددنا أوراقنا ، كما لو كنا سندون لحنا موسيقيا ، مراعين أن نترك فراغا بين السطور ، يكفى كى نخط فيه خطون آخرين صغيرين بالقلم الرصاص ، أنشأناهما خصيصا لكى ندون عليهما الأنغام الوسيطة للأنغام الدياتونية ، وكتبنا مقدما كلمات الفاتحة ، حتى لا يكون علينا بعد ذلك سوى متابعة تغير طبقات أو مقامات الصوت ، وبعد أن أعددنا أوراقنا على هذا النحو ، تأهبنا لتدوين لحن هذه التلاوة ، فى الوقت الذى اعتاد فيه الشيخ الفيومى استظهاره ، ولم نستخدم علامات نوتتنا الموسيقية ، فالوقت الذى كنا سنستغرقه فى تدوينها لم يمكن ليسمح لنا بمتابعة الصوت ، لكننا كنا نخط بقلمنا خطوطا بسيطة ، كنا نتقل بها من فاصلة لأخرى . ومهما تكن هذه كبيرة

(*) أى غير الشعرى ، والمقصود هنا هو ترتيل القرآن الكريم . (المترجم) .

أو صغيرة ، ومهما تكن النغمات قوية أو ضعيفة ، فقد كانت خطوطنا الرئيسية أو الوسيطة الأشد أو الأقل وضوحا ، والتي خططناها بقلمنا ، نحيىء لنا الوسيلة للإشارة إلى ذلك كله ، بأكثر الأساليب دقة .

ومجرد أن انتهت التلاوة ، قمنا بترجمة هذا الترتيل إلى الاشارات الموسيقية المستخدمة في النوتة المعتادة ، وذلك تفاديا لاحتمال أن تسرب إلينا شكوك لم تكن متوقعة من جانبنا ، عندما تتلاشى من ذاكرتنا نغمات هذا الترتيل .

كان صوت الشيخ القيومي عند تلاوته لهذه الصلاة (السورة) ، يبدو مسترشدا بما تلهمه الحماسة أكثر مما يقوده في ذلك التفكير ، وكانت نبرات صوته معبرة ، يخرج لفظها بقوة تنبض بالحياة ، بالغة التأثير ، حتى أن تتابع اللفظ كان يشكل نوعا من ترتيل شجي مثير للعاطفة ، بحيث لا يكون من العسير تقديره حق قدره ، ومع ذلك فلم يكن الوزن منتظما مثل أوزاننا الموسيقية ؛ وإن تكن الإيقاعات أو الوقفات منتظمة التوقيت ، تتكرر على نحو تنظيم متوافق ، يكاد يكون سيميتريا ، إذ هي متعادلة أو متناظرة ، بحيث كانت التغيرات التي أدخلناها عليها عند مقابلتنا بإيهاها بإيقاعاتنا الموسيقية توشك أن تكون غير محسوسة ؛ أما عن نبرات الصوت فقد دونناها بنوتتنا بدقة الموسوس ، ومع ذلك فلسوف نلاحظ أننا قد نجعل من تأثير هذا الانشاد (أو هذه التلاوة) تأثيرا سيطا ، أو أننا بالأحرى قد نشووه كلية ، لو أننا ركبنا متن الشطط كى نزيد من درجة الاحساس بالإيقاع ، كذلك فإذا نحن لم ننشد (هذه التراتيل) بطريقة ، رخيمة ، ولسبب أقوى إذا مانحن أدبنا هذه التراتيل على آلة موسيقية لا تستوعب نغماتها أى نبرة من نبرات الرخامة ، أو بها شيء من الثبات أو التصلب لا نجد له نظيرا قط في الصوت البشري ، فسوف نعطي لهذا الترتيل طابعا ، يتعارض بشكل مطلق مع الطابع الذى يحق له أن يأخذه ، أى أنه سوف يبدو عديم الدلالة في حين أنه بالغ العذوبة ، مثير للعاطفة ولكل المشاعر الحية للغاية ، والباعثة على الشجن^(١)

(١) الأدعية الأخرى (سور أو آيات القرآن الكريم) التى تؤدى فى المساجد ، أو فى أى أماكن أخرى ، هى على هذا النحو ، وإن تكن أكثر أو أقل من ذلك تنفيذا ؛ فهناك من بينها مالا يتجاوز مدى رباعية أو خماسية ، وهو المدى الذى تحدده قواعد العروض أو الإنشاد الخطائى عند القدماء .

القائمة ملوة بصوت عال

(١)



(2) Bis - tail - lah - a-gr-tahman er-ra - hym el ham - dou-l-el - la - he rabbu el - le.



- myn er - tahman er-ra - hym ra - le - la y-ous ad - dy - oi e - ya-la na' - ba -



do cu e - ya - la na - la' - y - no sh - di - na - s - si - ra - ra el mos - ta -



- qy ma si - ra - ra el - la - zyna an - a'ma a' - ley-him ghay - ra - l - maghdoub



ley-him Ous - la ad - dal - - - - - lyn - myn.

وبدون شك ، فإن هذا الانشاد يتجاوز كثيرا مدى الصوت كما تحدده قواعد عروض الخطب عند القدماء ، والتي يتحدثنا عنها دينيس داليكارناس Denys d'halicarnasse في مؤلفه عن فن ترتيب الكلمات ، ومع ذلك ففي (صلاة) بالغة التوقد ، كما هو الحال مع هذه (السورة) ، فإن حمية الروح تشد الصوت إلى ما وراء الحدود التي قد ينحصر في إسبارها في حالات الحديث الاعتيادي ، حتى لنجد هذا الصوت وقد تجاوز فواصل بالغة الكبر وبالغة القوة ، كى توحى الفكرة التي تعبر الكلمات عنها بمشاعر بالغة الحيوية ، وبالغة الهمة والتوقر .

(١) بسم الله الرحمن الرحيم • الحمد لله رب العالمين • الرحمن الرحيم • مالك يوم الدين • إياك نعبد وإياك نستعين • أهدنا الصراط المستقيم • صراط الذين • أنعمت عليهم ، غير المغضوب عليهم • ولا الضالين • آمين .

[ثم ترجمة فرنسية لمعانى هذه السورة الكريمة ، وتنويه بأنها أول سور القرآن الكريم] .

المبحث السادس عشر

عن الانشاد الشعري ، عن المرتجلين عن المحدثين أو الرواة ، وعن رواة الملاحم المصنفين

يستخدم مرتجلو مصر ، الذين يطلق على الواحد منهم اسم شاعر^(١) ، وعلى نحو ما يفعل مرتجلو أوروبا ، آلة موسيقية لمساندة الصوت وإطالته ، بينما هم يرتجلون ، وهذه الآلة هي الرباب^(٢) المزودة بوتر واحد^(٣) . أما الفائدة التي تعود عليهم من استخدامها فهو ضبط النغم أو المقام الذي يغنون عليه ، وذلك بفعل مد نفسي

(١) شاعر ، وهو ما نطلق عليه اسم *poete* ، والجمع : شعراء .

(٢) وقد رسم لابورد *Laborde* ، في دراسته عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، هذه الآلة الموسيقية ، وهي التي نراها تحت رقم ٥ ؛ وقد سماها رباب *rebab* ؛ وهو يزعم أن هذه الكلمة مأخوذة عن اليونانية القديمة ؛ ويضيف بأنه يطلق عليها في العربية اسم سمجة (مع تعطيش الجيم) ؛ ولكنه قد حصل بالتأكيد في هذا الصدد ، على معلومات تنقصها الدقة ، فكلية رباب *rebab* ليست يونانية بقدر ما أن كلمة سمجة ليست عربية ؛ وهما ، كلاهما ، لينتا ، في أية لغة ، اسما لآلة موسيقية . وهناك ، من بين الآلات الموسيقية العربية ، بالتأكيد ، آلة يطلقون عليها اسم كمنجة ، ويرجع أن تكون هي الآلة التي أطلق عليها لابورد اسم سمجة ؛ وإن كان هذا الاسم - كمنجة - فارسيا وليس عربيا قط ، وبخلاف ذلك ، فإن الآلة المعروفة بهذا الاسم تختلف عن الربابة بقدر ما يختلف النغير البحري عن الكمان ، ومع ذلك فقد شغنا أن نستوثق ما إن كان اسم الرباب في حقيقته عربيا ، فرجعنا في هذا الصدد إلى واحد من أكثر علماء القاهرة تحيرا في اللغة العربية ، وإليك الإجابة التي قدمها لنا مكتوبة .

رباب اسم آلة الطرب وهو مأخوذ من رَّب (بمعنى رَن ، أو : أَرَن)

ويعتقد المسيو سلفستري دى ساسي أن كلمة رباب هي كلمة فارسية الأصل ، ويلاحظ أن هذا هو كذلك رأى المعجميين الفرس ، وبعد ذلك أمكن أن ينشأ في العربية الفعل رَّب ، الذي يعنى ولَّاد : رَن أو أَرَن مثل الرباب ؛ ويلفظ الفرس هذا الاسم رباب .

(٣) الرباب المزودة بوترين ، هي تلك التي يستخدمها المغنون المحرقون ، لمصاحبة صوتهن ويلحظ الألحان .

يؤدونه على النغمة نفسها طيلة وقت الحكى ، وهم فى العادة يضيفون إلى هذا المد النغمى الزخارف الآتية :

بم صاحبة الهباب ، ويؤديه الشعراء عندما

يرجلون أو يشدون بعض الأحجار



Aum.



وبرغم قلة استعدادنا لتمثل مثل هذا التناغم ، فإن هارمونيته لم تهزنا بشكل بالغ ، فلقد أحدثت فينا على وجه التقريب ، نفس الأثر الذى تحدثه الألحان الرتيبة التى تؤدونها مزامير القرية عندنا .

ومن جهة أخرى ، فإننا لم نجد أنفسنا فى وضع يسمح لنا بتدوين النوتة لغناء حكايات الشعراء ، ومع ذلك فسوف يحصل القارئ على فكرة دقيقة عنه ولحد كاف ، إذا ما اتخذ كوسيلة للمقارنة ، الغناء الخطأى الذى انتهينا من تقديمه ، وبصفة خاصة ، إذا ما تمثل إنشادا من هذا النوع ، رخيما مع شيء من الوزن ، منتظما على نحو دائم ، وله إيقاعه دون أن يكون مع ذلك منعما ، متباين الطبقات ، أو مزخرفا على النحو الذى يأتى عليه الغناء الموسيقى ، وبدون كذلك أن تتعاقب النغمات جميعا بفعل فواصل متساوية أو متناسبة على نحو دقيق ، كل منها إلى الأخريات ، كما هو الحال فى الموسيقى بمعناها المفهوم .

أما المنشدون ، وهم الذين يسمون فى مصر بالمحدثين فهم رواة ملاحم حقيقيون ، يقصون الأشعار التاريخية أو الروائية أو الخيالية المروية عن الشعراء العرب القدماء ، وبعض هؤلاء يقص هذه الأشعار وهو يقرأ ، وهناك آخرون يستظهرونها عن ظهر قلب ، وهم يختارون لموضوعهم سيرة عترة البطل العربى ، الذى كان يعيش فى عصر محمد (كذا) أو الأعمال البطولية التى أتى بها رسم زال ، البطل الفارسى ،

أو ييوس ملك مصر ، أو الأيوبيون الذين حكموا هذه البلاد ، أو يهلول دان مهرج بلاط الخليفة هارون الرشيد . وهؤلاء الذين يحفظون عن ظهر قلب ، يرتبطون عموما بضرب واحد من ضروب الشعر ، ولا ينشغلون إلا ببطل واحد ، يميزهم الناس عن غيرهم بإسمه ، فيسمى الظاهرة أولئك الذين يتفنون بالأعمال البطولية للظاهر (ييوس)^(١) ، أما الذين يتفنون بمآثر عترة ، البطل الذى غزا الجزيرة العربية من ناحية مكة ، بطول البحر الأحمر ، فيسمون بالعترية ويطلق اسم الزنانية على الذين يستعملون الأعمال الرائعة للزناني ، وهو شخصيته شهيرة تخطي بتيجيل كل المسلمين ، ويسمى أبا زندية أولئك الذين يجدون الفضائل القتالية لأبى زيد ، وثمة آخرون يحملون اسم زغبي (أو الزغبية)^(٢) لأنهم يولون كبير إهتمامهم للشجاعة

(١) الظاهر ، وهذه كنية عامة يشترك فيها عدد كبير من الحكام أو الأمراء المسلمين ؛ فقد كنى الخليفة العباسي السابع والثلاثين ، الذى ارتقى عرش بغداد باسم الظاهر بأمر الله ، أما الخليفة الفاطمي ، الذى خلف والده الحاكم بأمر الله ، الذائع الصيت ، فى حكم مصر ، فى العام ٤١١ من الهجرة فقد تسمى بالظاهر لإعزاز دين الله ؛ وهناك واحد من أبناء صلاح الدين ، هو الذى كان حاكما لحلب ، كانت كنيته الملك الظاهر ؛ كذلك فقد حمل هذه الكنية كثير من سلاطين الدولتين المماليكية : البحرية والشركسية ، وأكلهم تألقا ببيوس البندقدارى ، السلطان الخامس من أول هاتين الدولتين ، وبرقوق ، أول سلاطين الدولة الثانية ، وهو الذى كان معاصرا لتامرلان Tamerlan ؛ ومن المحتمل أن يكون أحد هذين السلطانين ، هو موضوع الأناشيد أو الأشعار الظاهرية ، واعتقد بالآخرى أنه الأخير .

ولا ينبغي لنا أن نخلط بين اسمى ظاهر zāher (زاهر ؟) ، وزهر zohayr ، والثانى اسم لأحد الشعراء الشهيين .

(حاشية قدمها المسيو سلفستر دى سامبى إلى المسيو فيوتو)

(٢) زغبي أو الزغبى ، ويبدو هذا الاسم مشتقا من زُغَب ، وهو اسم أحد الأشخاص دون ريب ، أما الياء (المشددة) الأخيرة فتشير إلى أهل هذا الرجل ، أو إلى تابعيه ، أو إلى أولئك الذين نذروا أنفسهم له ، مثل هؤلاء الذين يتخذون من الاحتفال بمآثره حرفة لهم ؛ وقد جرى الحديث فى ألف ليلة وليلة عن أقوام يسمون الواحد منهم زغبي أى المغطى بالزُغَب ، إذ كانت جلودهم مشعرة ؛ ولعل آل الزغبى الذين تحكى عنهم أعمال خالدة ، كانوا من هذا الجنس . ويكتفى جولوس عند تناوله لكلمة زغبي بالقول : « صغار الطيور أو الأفراخ ، المزودة برغب ، أو بشعيرات من هذا القبيل » .

وبالسالة اللتين أبداهما آل الزغبى فى المعارك التى كان عليهم أن يخوضوها ضد بنى هلال ، وأخيرا فإن هناك آخرون يتخذون من الهلالية اسما لهم لأنهم ينشدون أشعارهم على شرف بنى هلال^(١)

أما الأماكن التى يتردد عليها عادة المرتجلون والمحدثون فهى المقاهى ، إذ هم على يقين بأنهم لا قون هناك على الدوام جمهورا كبير العدد ، مهيا كذلك بتشجيعهم وتقدير ومكافأة مواهبهم ، وحيث لا يتردد الأتباء قط على المقاهى ، فإنهم يدعون إلى بيوتهم رواية الملاحم هؤلاء ، كما يستدعون الموسيقيين والراقصات لتسليةهم ، ويتم هذا الأمر فى غالبية الأحيان احتفالا ببعض المناسبات العائلية السعيدة ، مثل مولد طفل ، أو حفل عرس أو احتفاء بأشخاص يضيفونهم .

= وقد حصلنا ، ونحن فى مصر ، على مخطوطة ، حملناها معنا إلى فرنسا ، كانت تضم الأشعار التى كان الرواة المسمون بالزغبية ، يلقونها ، ولكنها كانت لسوء الحظ منقوصة ، ونتيجة لذلك لم نستطع أن نتروى منها بمعلومات كافية حول الأبطال الذين كانت تصورهم ، وإن كنا قد اقتنعنا بأن الوقائع قد جاءت فيها ، متدثرة داخل ألوف الحكايات . وأهم شخصيات هذه الرواية هما الأمير سرحان والأميرة شمة ؛ وقد ذهب الأمير سرحان ليصارع العرب المسمون : حسب ، يتبعه ثلاثون فارسا من عائلته ، وألف شجاع من قبيلة بنى هلال . وقد تصارع مع مقاتل شاب اسمه غانم من آل الزغبى ، وهزم عساكره . وقد استمرت هذه الحرب بين الفريقين بضراوة وشراسة متبادلتين ، وأصبحت كل البلاد ، بدءا من فارس ، حتى موبيتانيا مسرحا لمعاركهم ، ولألف مغامرة تفوق كل منها الأخرى غرابة ، تتجسد فيها شجاعة الأميرة شمة .

(١) هلال ، هى كنية ابن كيهات ، أكثر أهل عصبه فصاحة ؛ وقد كانت له ذاكرة قوية حتى أصبح مضرا للأمثال ، فيقول العرب : أحفظ من ابن كيهات ، للدلالة على ماللى بعض الناس من ذاكرة بالغة القوة .

المبحث السابع عشر

المسحَر (المسحراتية) ، غناؤهم ، الآلة الموسيقية التي يستخدمونها ، وظيقتهم ، امتيازاتهم خلال شهر رمضان

هناك نوع آخر من المحدثين والرواة ، في وقت معا ، وجدنا أن الأمر يقتضى منا أن نفرّد عنهم حديثا خاصا ؛ إذ هم لا يتخذون من الرواية والحديث حرفتهم الاعتيادية ، ونعني هؤلاء ذلك النفر الذى لا يسمع الناس غناؤهم إلا خلال شهر رمضان^(١) ، والذين يسمون بالمسحرين^(٢) (مُسَحَّر) ، ويوصف بهذا الاسم أولئك الذين يعلنون كل يوم طيلة شهر رمضان ، عن اللحظة التى يوشك فيها نور النهار الجديد أن ينبلج من ظلام اليوم المنصرم ، وهى التى تسمى فى العربية بوقت السحور ، وهى كذلك الفترة التى يتبغى أن تم فيها آخر وجبات الليل ، ولذلك يطلق على هذه الوجبة — كذلك — اسم السحور^(٣) ؛ وبعد انتهاء هذه الوجبة (أو انقضاء وقتها) لا يعود يسمح للمسلمين أن يشربوا ولا أن يأكلوا ، حتى مغرب الشمس ، بل إنهم ملزمون بأن يراعوا حتى هذا الوقت (وقت المغيب) العفة الصارمة .

ويشبه المسحر من نواح عديدة ، أولئك الذين كنا نسميهم نحن ، فى غالبية الأقاليم الغربية من فرنسا ، قبل ثورتنا^(٤) بورنويل bournabiles وإن كان المسحر

(١) رمضان هو الاسم الذى يطلقه المسلمون على صيامهم (كنا) .

(٢) المسحَر ، أى الشخص الذى يقوم بإيقاظ الناس وقت السحَر ، أى عند بزوغ

النهار .

(٣) تقابل كلمة السحور عندنا كلمة réveillon [والكلمة الفرنسية تعنى سهرة العيد ،

أو سهرة منتصف الليل ، وخاصة ليلة عيد الميلاد ، أو ليلة رأس السنة .. الخ - المترجم] .

(٤) وكان هؤلاء فى العادة ، قارعى أجراس أو قواسين بالكنيسة ؛ وقد كانوا عشية الأعياد

الكبرى ، ويهتفون خاصة أثناء مقدمات عيد الميلاد ، وكذلك أثناء الصيام ، يذهبون أثناء الليل ،

وهم يرتدون فوق ملابسهم رداء كهنتيها مصبوغا بشكل خشن ومنفر ، كل منهم فى شوارع

خوزيته ، أى القرية أو المنطقة التى تخدمها كنيسة ، ويتوقف الواحد منهم أمام بيوت =

يلقى من القبول أكثر مما يلقاه البورنويل عندنا ، فإنه تستطيع أن يدخل البيوت ، بل وأن ينفذ إلى عتبة الحرم ، وأن ينشد بعض أشعار رقيقة لا تخلو من غزل ، وبدلاً من أن يعلن عن وجوده في كنف الحرم بمثل هذه الصيغة المقبضة التي تلازم أقرانه عندنا : « إستيقظوا أيها النوم وصلوا على راحليكم الورعين » ، فإن المسحر يقول مثل هذه العبارة الرقيقة ، عندما يتوجه بحديثه إلى النساء : « غضى جفونك يا عيون الترجس » ، أى أظبقن جفونكن يا عيون الترجس ، بل إنه كثيراً ما يقص هناك (في معقل الحرم) فضائح النهار ، أو ماجرى بين القط والفار ، إذا ما شئنا أن نستخدم التعبير نفسه ، الذى يستخدمه العرب في هذا المعنى .

وما أن تبدأ تباشير الفجر في الظهور ، حتى يعود كل مسلم إلى بيته ويبرهن على المدينة صمت ثقيل ، ويتوقف عمل المسحر حتى الليلة التالية .

المبحث الثامن عشر

عن ميل المصريين الطبيعي للموسيقى والغناء ، ولممارسة هذا الغناء في غالبية الظروف والمناسبات والأعمال ، في حياتهم الاجتماعية والعملية

حين نعينا على المصريين أنهم قد أهملوا فن الموسيقى ، فلم يعدوا فيه سوى مهنتين جهال ، فإننا لم نزعم قط أننا نتجاسر على القول بأنه ليست لديهم أية قابلية أو استعداد لهذا الفن ، بل إن لدينا أدلة دامغة لحد قد يزيد عما هو مطلوب ، عكس ذلك ، تحول دون أن نتصور عنهم فكرة مماثلة .

لقد كان أفلاطون يتحدث بنوع من الحماسة عن ذلك الانتقاء الرائع والرهيف ، الذى كان يربيته سكان هذا البلد ، للتعبيرات المقبولة للغاية والتى كان من شأنها تصوير المشاعر ، ويروى ديمتريوس دى فاليرا أن حلاوة ورقة ألحان الأناشيد ، التى كان الكهان يتوجهون بها إلى الآلهة ، والتى كانوا ينشدونها على الحركات الصوتية السبع ، كانت تحدث أثرا طيبا يماثل ذلك الأثر الذى تحدثه آلات الناي والكيتار ، ويخبرنا أثيناوس ، نقلا عن شهادة مؤلفين كثيرين من بين القدماء ، أن هذا الشعب قد أحرز تقدما فى الموسيقى ، فى عهد البطلمة ، لدرجة تفوق معها فيها ، على أشهر موسيقى البلاد التى كانت معروفة آنذاك .

ومع ذلك ، فعين قد يلزم التاريخ الصمت حول هذه النقطة ، فإننا نجد فى أيامنا هذه أمورا لا يمكن الشك فيها ، ولا يمكن بموجبها أن يشك امرؤ فيما لدى المصريين من استعدادات طبيعية لفن الموسيقى ؛ ذلك أن لديهم ، فى الحقيقة ، إحساسا يماثل ، بل قد يفوق ، مالدى أى شعب آخر بالوزن والإيقاع ، كما أن لديهم كذلك القدرة على أن ينظموا على نحو طيب ، وعن طريق هذه الوسيلة (وقع) حركاتهم فى الأعمال بالغة المشقة ، والتى تتطلب تضاعف مجهودات متجمعة ، حتى أن رجلين ينجحان فى معظم الأحيان ، فى أن ينجزا ، بسهولة مدهشة ، ما قد لا يستطيع أن ينجزه أربعة رجال من أمة أخرى بمشقة بالغة ، حيث لا يستطيع الناس ، (فى هذه الأمة الأخرى) أن يناغموا مجهوداتهم بدقة مماثلة ، (أى ينظموها فى إيقاع نغمى) ؟

هب أنهم يحملون أثقالا . أو يعملون في أى عمل شاق اضطروا لأدائه ، يتطلب منهم أن يتجمعوا في عدد كبير من حيث يلزمهم (لانجاز هذا العمل) قدر من المهارة والتوافق يماثل القدر بنفسه من قوة الحركة ، فلن نجد قط أنه قد فاتهم أن يغنوا معا ، وبالتبادل ، في شكل إيقاع موزون ، حتى يعمل كل واحد منهم ، في الوقت نفسه ، وبشكل متوحد أو متكامل ، كيما يقدم عونهُ للآخرين في الوقت المطلوب ، ويذكرنا هذا بالعادة التي كان عليها القدماء ، عادة أن تكون لهم أغنيات مخصصة لحركات كل صنف العمل ، مثل أغاني الصيادين ، وجامعي الكروم ، والطحانين ، والنساجين ، والمجدفين (المراكبية) ، ومغترقي المياه (الذين يروون باستخدام الشادوف على سبيل المثال)^(١) .

بل إننا قد لانكون بعيدين عن الظن بأن المصريين المحدثين ، الذين لا يزال يتعرف المرء عندهم على كثير من العادات ، التي تنتمي بشكل واضح إلى العصور الضاربة في القدم ، قد حفظوا ذلك الفن أو أن الأمر المؤكد . على الأقل ، أن هذا الفن لا يزال يوجد ، هناك ، في حالات عديدة ، وبشكل مطابق ، على نحو دقيق ، لما لاحظته هناك قدماء الأغريق ، ومن بعدهم الرومان ، كما هو الحال بين البحارة (المراكبية) ونازحي المياه لرى الأرض (حركة الشادوف) ، ذلك أن كل حركات هؤلاء العمال تنتظم بفعل أغنيات ، هي في غالبيتها ذات لحن بسيط مستحب ، بل لعلها كانت هي أغاني النيل التي حظيت بتقريب الشعراء منذ زمان بعيد^(٢) ، وأخيرا ، فليس هناك شك ، في أنه ، لو لم يكن لدى المصريين لا الميل ولا الاستعداد الطبيعيان للموسيقى والغناء ، وهي أمور حرمتا عليهم شريعة نبيهم ، لما كانوا قد احتفظوا منها قط بشئ ؛ فمع كونهم أكثر تشددا من بقية المسلمين في التحسك بالقواعد التي وضعها محمد ، وبرغم حماسهم الدعوى ، والدقة في القيام بالواجبات التي تملها عليهم هذه القواعد أو الفروض ،

(١) بخصوص هذه الأغنيات المنفرقة جميعا ، انظر اثنايوس في مؤلفه « مائدة الفلاسفة » ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل ٣ ؛ وكذلك فوتيوس في مؤلفه : المكتبة ، ص ٩٨٣ .

(٢) إيسخيلوس ، الضارعات . البيت ١٠٣٢ ؛

والتي كان ينتظر منها أن تحرم عليهم ، وأن تجعلهم يمجون عادة الغناء في أى موضع قد يتلمسوها فيه ، وفي أية صورة تبدو هي لهم عليها ، فإننا نجدهم على العكس من ذلك ، قد أنشأوا أغاني وأناشيد على شرف أولياء ووليات دينهم ، وألفوا كذلك أغنيات أخرى في مدح نبهم ، كما أنهم ، وهو أمر أبلغ في دلالته ، يضاعفون هذه الأغاني في أيام الأعياد بأن يضيفوا إليها ، عند إنشادهم إياها أنغام غالية آلائهم الموسيقية ، كما أن لديهم بالمثل أغنيات ، كما سبق أن رأينا ، حتى للجنائزات ، وهو أمر محرم عليهم بصفة خاصة في دينهم ؛ لا بد إذن أنه ميل طبيعي لا سبيل لمقاومته ، هو الذى يجبرهم إلى ذلك على الرغم منهم ، فلا يسمح لهم أن يستجيبوا لصوت ضميرهم الذى ينهى عنهم ، ولابد ، في كل لحظة ، أنهم قد ارتكبوا بذلك معصية ، ولا يمكن لمثل هذا الميل أن يكون شيئا آخر ، سوى طبيعتهم نفسها أو تكوينهم نفسه ، اللذين هيئاهم للغناء والتوقيع .

ولكننا لن نسوق ، في هذا المؤلف كل الأغاني المختلفة التى سمعناها من المصريين ، والتي قمنا نحن بجمعها ، وقدر هذه هائل لحد بالغ ؛ وفضلا عن ذلك ، فحيث أن الكثير منها لا يتكون إلا من نغمتين أو ثلاث نغمات إيقاعية وحسب ، ومع افراض أنها تنظم بشكل إيقاعى حركات العمال والعاملين بالأعمال الشاقة ، فإن لحن هذه الأغنيات ليس من الجدارة بحيث يجد لنفسه مكانا هنا ؛ ومع ذلك فلفل الأمر الذى قد يكون من شأنه أن يعطى لهذه الألحان بعض أهمية ، هو أن ندخل في تفاصيل الأعمال والممارسات والألعاب ، ومناسبات الحياة الاجتماعية لهذا الشعب ، لكننا نخشى أن نتجاوز حدودنا ، وأن نتناول على حقوق أولئك الذين أخذوا على عاتقهم أن يعالجوا هذه الأمور .

وهكذا ، وحيث لم يعد لدينا مزيد نقدمه حول ما يخص موسيقى المصريين ، فإننا سنقدم ببساطة بعض صنوف الغناء ، التى بقى علينا أن نعرف بها ، والتي تستحق هي بلورها أن تعرف .

اللعن الذى يذبح أهل وأصدقاء (العروس)
 عندما يصبح أهله وأصدقائه إلى عروسه



اللعن الموسيقى الذى يؤدى على آلة النفخ المسماة
 بالزمر في مركب الزفاف ، حين يطوف هذا
 المركب بحى العروس

[ويكرر هذا اللحن عدة مرات ، قدر ما يترادى للمعارف
 وهو من مقام الملووك ، ويعرف على طريقة المصريين]



من آخر للعبادة لها



الوقوفات التى تؤدى النسوة على دغوف الباسك
 بينما تجلس العروس على أركانها تتقبل الهدايا
 التى تقدم لها
 [الاشارات ذات الدليل المزدوج تشير إلى التغيرات
 الغليظة أو الخفيفة]
 يلاحظ تم باله ايمى



إيقاعات تم بأصابع اليد اليسرى المسكة بهدف الباسك



غناء يؤديه أحد الشيوخ ، أو واحد من الفقراء
من طائى الاحسان^(١) بالقاهرة



غناء يؤديه أحد الفقراء فى جرجا
ملاحظة : لم تتمكن من تبين كلمات هذا النوع من الغناء



غناء لفرق من أجاء سيوط



أغاني مراكية النيل

[وتكون هذه الأغاني أكثر أو أقل فرحا ، تبعا لحجم الصعوبات أو المشاق
التي يشعر المراكبة أو المجدفون بها ، وتبعا للحالة المزاجية التي يكونون عليها ، وهذه
الأغاني تستخدم فى تنظيم حركتهم ، ويواصلون هم أدائها كلما ظلوا على حركتهم لم
يرجوها لغيرها ..]

(١) يوجد بالقاهرة ، كما يوجد فى باريس ، أناس يرققو الحال ، وعميان ، ينشدون
الأناشيد فى الشوارع ، ويلقى المرء من هؤلاء ، الرجال والنساء ، ويسر خلف الواحد منهم طفل
أو طفلان ، وينشد ثلاثتهم بالتبادل مقاطع من هذه الأناشيد ، ويردد الأطفال عادة الغناء نفسه ،
مع زيادة فاصلة محماسة فوق نغم الأولين ، وهو الأمر الذى كان الأقدمون يسمونه بالمجاوبة الصوتية



« زينة ياحليوه قوم يا ابو سلام ،

[عندما يلمس المركب القاع ، ويترك المراكبية مجاديفهم خشية أن تحطمها .
الأحجار (أو الرمال) لكي يستخدموا (المدرة) ، وعندما يغمسوا هذه المدرة إلى قاع
مجرى النيل ، حتى يخلصوا القارب ويعيدون تعويمه]



المجدفون : يا للآسلام

الرئيس : يا للآسلام

المجدفون : يا للآسلام

الرئيس : يا للآسلام

« صرخات عنيفة وقاسية ، يطلقها المراكبية
بعد أن يضطروا إلى الخوض في الماء ، وإلى أن
يقطروا القارب من أجنابه ، بقصد أن ينتزعه من
جنوحه ؛ وعندما يدفعون القارب في مشقة]



الله .. الله ...

الله .. الله ...

[.. وعندما يبدأون في تعويم القارب ..]



هيا .. هيا

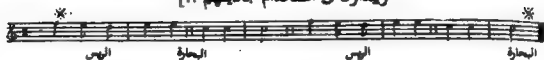
هيا .. هيا

هـيلا .. هـيلا

.....

[وعندما يصعد المراكبة إلى قاربهم (بعد صوته)

ويبدأون في استخدام مجاديفهم ..]



[عندما تملأ الريح الشراع]



الريس : بلبل ، بلبل ، يا ابو سلام

البحارة : يا الله ، يا الله ، يا ابو سلام



يا الله من حالك يا بوسلامة

غناء المجدلين وهو غناء يستخدم كتقسيم أو لازمه

لأغنية يؤدونها الريس



على أمي ، بدوى هيله صاح

يا الله أمي ، بدوى هيله صاح

يا بدوى ، يا بدوى



يا الله من حالك .. أبوز سلامة

غناء في شكل مجاورة صوتية



غناء المراكبية عندما يستخدمون المجاديف

للقدم باتجاه التيار



يا ع البنات ... ألا ما سونه (?)
أهية أخرى



حالك يا ملاوة

يا لله أبو سلام



— الله أبو سلام — يا لله يا لله على أبو سلام

أغنية أخرى لمراكبة يجلسون في ربح موانئ



يا الله من حالك أبو سلامة
ل ع البنا على ماسونه (؟)



ص
ص

الريس : سلامات يا بوسلامة
البحارة : سلامات يا بوسلامة
الريس : سلامات يا بوسلامة

عندما يلوح غطر أن تجبح القارب
ويسمى البحارة جاهدين لتفادي ذلك

عندما يزول الخطر



البحارة : الله الله
الله الله

الله يسلمك يا بوسلام



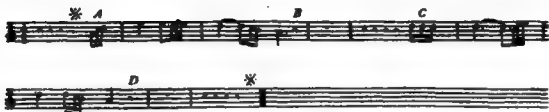
البحارة

البحارة
الريس : الله أبو سعد
البحارة : الله أبو سعد
الريس : الله أبو سعد

الهمس : سلامات يابو سلام

أهبة نازحي المياه (قلى بالشادوف أو المطال)

لى الأواشى بالقرب من إسنا^(١)



أهبة نازحي المياه بالقرب من قنا

أهبة نازحي المياه بالقرب من منطوط



أهبة نازحي المياه بالقرب من الأقصر



(١) (١) في أثناء هذا العمل يرفعون ويفرغون الأناء الذى اغترفوا به الماء ؛ وهذا الأناء عبارة عن سلة مصنوعة من سعف النخيل ، يوضع بقاعه جلد خروف ؛ وتعلق هذه السلة في طرف خيط طويل يتدلى من أحد الأغصان ، على شكل أرجوحة أو قلاب فوق ما يشبه مشنقة تشبه حرف T ، أو فوق جذع شجرة على هيئة منارة .

(ب) وفي أثناء هذا الضاء يدلون بسلتهم ليخترقوا المياه .

(ج) وفي أثناءه أيضا يرفعون السلة من جديد .

(د) ثم يدلونها مرة أخرى .. وهكذا .

الفصل الثالث

أغاني ورقصات بعض الشعوب الأفريقية
التي استقر عدد كبير من أبنائها في القاهرة

المبحث الأول

أغنيات ورقصات البرابرة (أو التوبيين)
الذين يقيمون في ضواحي الجندل (الشلال) الأول

الغالبية العظمى من أبناء مناطق أفريقيا المختلفة ، والذين يلقاهم المرء في القاهرة ، قد جلبوا إليها في شكل عبيد ، أو أنهم توجهوا — هم — إليها من تلقاء أنفسهم ، هربا من البؤس الذى لا يستطيعون له في بلادهم دفعا ، أو بالأحرى ، حتى يكونوا في مأمن من أن يموتوا جوعا ؛ وحيث لا يعرف هؤلاء أية حرفة ، وحيث لا تواتيهم الشجاعة ولا الإرادة للتدرب على حرفة ما ، فإنهم يقنعون بالعود في أماكنهم بوابين ، أو حراسا للمخازن والمحال ، محققين بذلك كسبا بالغ الصالة ^(١)

ويفضل المصريون هؤلاء القوم ، بسبب إخلاصهم وأمانتهم ، على أبناء جلدتهم من المصريين ، ويشهد هذا الاختيار ، وهو في حد ذاته محك لحسن أخلاق أولئك ، بفطنة المصريين وصواب نظرتهم ، أما الذين نعتيهم هنا فهم البرابرة ، الذين يسمون كذلك ببربران أو بربر ، والذين يكادون يحتكرون وظائف البوابين وحراس المحال ، أما البلاد التى يقطنونها فتشمل كل المنطقة الأفريقية ، بطول النيل ، بدءا من جزيرة الفنتين ، تجاه مدينة أسوان ، حتى فراسخ أربعة إلى ما وراء الجندل الأول ، وتسمى لغتهم روتان (رطانة) ، وهذه لا تكتب قط ، وإنما هى نوع من اللهجات

(١) قبل مجيئنا إلى مصر ، كان الواحد منهم يحصل في اليوم الواحد على اثنتين إلى ثلاثة قطع من المدينى ؛ وهى عملة نقدية ضئيلة ، تساوى الواحدة منها على وجه التقريب ثلاث لياردات ^{sterling} ؛ أما نحن فقد أعطينا الواحد منهم خمس قطع من المدينى في اليوم الواحد . أى ما يعادل نحو ٤ سو (ويساوى السو ٢٠/١ من الفرنك) ، كانت هى كل مورد لهم الذى يتعيشون عليه ؛ ومع ذلك فقد نظروا إلينا باعتبارنا أسغياء .

الأقليمية تشكل ، بالنسبة للعربية ما تشكله لهجة الأوفرنزيات auvergnats بالنسبة للفرنسية (١) .

وإذ كنا شغوفين بالتعرف على تقاليد هؤلاء الأفريقيين ، الذين كانت تبدو لنا عاداتهم بسيطة وبريئة للغاية ، فقد كنا نجمعهم بين الحين والآخر ، كيما نبقى لهم ، بتكاليف زهيدة ، حفلات كنا نتركهم فيها على سجيبتهم ، يهتمكون في مسراتهم ، وكنا في كل مرة ، ندون الألحان والأغنيات التي كانوا يسمعوننا إياها .

أما أصالة الميلودي في هذه الأغاني والألحان ، وأما الفرحة الصريحة ، والصحابة التي تقدم معها هذه الألحان في حضرتنا ، فهي أمور ليس بمقدور امرئ ما لا أن يدون نوتة لها ، ولا أن يصفها على نحو يقترب من الكمال ، إذ يستحيل على الإنسان أن يعبر ، باستخدام النوتة الموسيقية ، أو عن طريق الكلمات ، عن الطابع الذي تمنحه لهذا الغناء ، الطفولة غير المتكلفة ، عند هؤلاء القوم البسطاء .

وتؤدي ألحانهم الراقصة ، كما هو الحال في رقصهم نفسه ، في مجموعتين ، تتكون الواحدة منهما من أربعة أو ستة أو ثمانية راقصين ، وفي بعض الأحيان ، من عدد أكبر يصطفون جميعا في صف واحد ، قبالة المجموعة الأخرى ، موازين لها ، وبعيدين عنها بمسافة تبلغ خطوتين إلى ثلاث خطوات ، أما الرقص فيشتمل على الدق بالأرجل ، والضرب بالأيدي في وقت معا ، وبشكل إيقاعي ، وعلى تحديد إيقاع للأيدي يختلف عن الإيقاع الذي تحدته بدقاتها الأقدام ، وعلى أن يتقدموا ، وهم على هذا النحو كل فريق صوب الفريق الآخر ؛ في البداية يتقدم أولئك الذين يكونون الجماعة الأولى ، ثم أولئك الذين يكونون الجماعة الثانية ، مع محافظة هذه الجماعة وتلك ، على الدوام ، على النظام نفسه ، أي مع بقاء أفرادها في نفس اتجاههم .

أما ألحان الرقصات التي نقدمها هنا ، فهي تلك التي أداها هؤلاء القوم الطيبون عندنا ، حين جمعناهم ، احتفالا بإبلال خليل ، بوابنا ، رقيقهم ومواطنهم ،

(١) استطعنا أن نكون مجموعة صغيرة من مفردات لغتهم ؛ ومن بين هذه كلمات لا يمكن اعتبارها عربية قط ؛ وتختلف أرقامهم بشكل خاص ، وكثيرا ، عن مثيلاتها في اللغة العربية .

من جراحة أجريت له ، وذلك أنه برغم بلوغه الحادية والعشرين ، ولأنه لم يكن قد تم ختانه بعد ، قد واثاه العزم وقوة التحمل ، على أن تجرى له تلك العملية التي يفرض عليه دين محمد أن يمر بها (الختان) : وتم هذه العملية عادة والمراء في سن السابعة ، ويبدو أنها تكون عندئذ أقل خطورة ، أما خليل فقد عانى منها مدة ثمانية إلى عشرة أيام ، ومع ذلك فإن الجروح في مصر ، وبشكل خاص تلك الجروح الخارجية ، تشفى بسهولة ويكاد يتم ذلك الأمر من تلقاء نفسه ، ولهذا السبب فلعل الموضوع الذي يأمر به الدين الإسلامي ، والذي كان يفرض على بوابنا أن يفصل خمس مرات في اليوم ، كل أجزاء جسمه ، التي تخرج عن طريقها الإفرازات الرئيسية ، قد ساهم كثيرا ، ربما في شفائه السريع .

وسنقوم هنا بتدوين غناء كل جماعة راقصة بشكل منفصل ، كما سنقدم إيقاع الأبدى منفصلا عن إيقاع القدمين ، ويبدو أن كلمات هذا الغناء تنتمي إلى الرطانة البربرية (*) .

(*) لا شك أن القارئ سوف يقدر الصعاب الجمة التي تكتنف مهمة التحقق من صحة الشكل الاملائي لكلمات هذه الأغنيات أو الأناشيد ، هنا ، وفي بقية ألحان الأقوام المختلفة التي تعرض لها النص الفرنسي ، مثل السيبان والأرمن والأحباش والأروام .. الخ ؛ ونحن هنا نبذل كل جهد ممكن ليأتى الشكل الاملائي العرفي للكلمات قريبا من شكلها في اللغة الفرنسية ؛ ومع ذلك فقد كنا على استعداد لتجشم كافة الصعوبات لتحقيق الشكل الاملائي بقدر ما هو مستطاع ، ولإيراد معانيها لولا أن الأصل الفرنسي قد أغفل المعاني من جهة ، ولأنه لا يقدمها هنا إلا لدلائلها الإيقاعية ، أى للوقوف على أوزان وإيقاع الحروف والكلمات ، وهو ما يتفق مع جوهر دراسة أو بحث عن الموسيقى ، ذلك أن المعنى العرفي لأى نص ، سيفقده بدهاء ، إيقاعه أو نغمه الأصل ، الذي هو أصل أو أساس سلمه الموسيقى .

كذلك فإننا نقر ابتداء بوجود بعض تحريفات في الشكل الاملائي لبعض الكلمات أو لموقع الكلمات في مقطعها الشعري ، وذلك نتيجة ختمية لوجود لغة بسيطة من جهة ، ولأننا نفعل ذلك اجتهدا ، ونقلا لما هو مدون على السلم الموسيقى ؛ وكل ذلك في غيبة النص الأصل ، أو حتى منطوقه في اللغة الفرنسية في شكله المطابق لشكله في لغته الأصلية لكننا نرى مع ذلك أننا لسنا هنا بلإزاء مبحث في اللغة ، حتى ولو تعرض النص الفرنسي لذلك . فدارس =

لحن رقص البرابرة

المجموعة الأولى (١)

أى وين كاهيه . بابال أهر

المجموعة الثانية : أى وين كاهيه مارجو جرائلو

الجماع بالأصلى

الجماع بالأقدام

ثم يتابع الغناء نفسه ، بكلمات مختلفة ، ولنحو ثمانى دقائق

لحن ثان من رقص البرابرة

ملاحظة : كلمات هذه الأغنية ، هى كذلك من الرطانة البربرية الخالصة

المجموعة الأولى

دوران جوفورود أمرو روقو دا وى اللق جوفورود

المجموعة الثانية

كوى أو روقو

الجماع بالأصلى

= هذه اللغات لن ياتمس معلوماته عنها هنا ، وإنما فى مطاهاها الأصلية بالتأكد .

ونرجو ألا يكون منهجنا هذا موقلاً فى الخطأ . [المترجم]

(١) دوناً نوتة هذا اللحن الرقص بمفتاح الصول (سول) ؛ باعتباره المفتاح المعروف بشكل عام ، أكثر من غيو ، لكل من يعرفون الموسيقى . وحيث لا توجد عند البرابرة لغة مكتوبة ، فإننا لم نستطع أن ندون ، إملأنا ، هذه الكلمات . إلا طبقاً للفظها ، وليس طبقاً للصحيح المتبع ، عند كتابة الكلمات العربية بحروف لاتينية .

الجماع بالأقدام



١٥ جا جان جان دن شي لرا آي

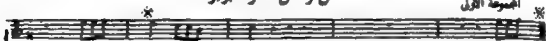
[وعند نهاية كل مقطع ، يتوقف الرقص ، وتغنى المجموعة

الأولى الغناء التالي ، ثم يبدأ اللحن السابق من جديد

بكلمات أخرى وكذلك يعود الرقص مرة أخرى]

لحن راقص آخر للبرابرة

المجموعة الأولى



المجموعة الثانية



الجماع الأيدي



الجماع الأقدام



لحن راقص آخر للبرابرة

المجموعة الأولى



المجموعة الثانية



الجماع الأيدي



الجماع الأقدام



المبحث الثاني

غناء أبناء دنقلة

إننا لنجهل ما إن كان هناك من بين الرحالة الذين اجتازوا أواسط أفريقيا ، من دفعهم الفضول إلى تدوين أغنيات أبناء دنقلة ، وإن كنا نعتقد بأنه لم يعرف هذه الأغنيات في أوروبا أحد ؛ ومع ذلك ، فليست هذه الأغاني بالأدنى قدرا من أغنيات أخرى كثيرة ، نقلها غيرنا عن بلاد أكثر بعدا بكثير ، كما أن شعوبها (بالنسبة لأهل دنقلة) ليست أكثر تقدما .

والحان الغناء عند الشعوب المختلفة تمثل ، بالنسبة للمشتغلين بالموسيقى ، ما تمثله رسوم الوجوه في هذه الشعوب نفسها بالنسبة للرسمين ، فكما نجد هؤلاء في الملاحم الأصلية للوجوه المختلفة ، شيئا ، ربما لم يكن بمقدور خيالهم وحده أن يتصوره ، بالإضافة إلى أنهم قد يلجأون إليها لتتبع ملاحم الأشخاص الذين قد يدخلونهم في لوحة ما ، فإن الأولين قد يكتشفون في أغنيات هذه الشعوب نفسها ، نوعا جديدا من الميلودي ، من شأنه كذلك أن يوحى لهم بأغاني ذات أصالة محبة ، عندما يستشعرون حاجة إلى ذلك ؛ وتكمن المهوبة الحقيقية (في هذا المجال) ، في معرفة كيف يمكن استخدام كل هذه الأشياء ، ومتى ، وفي معرفة الأسلوب الذي تأتى عليه ، كيما تحدث أكبر الأثر .

والميلودي في غناء أهل دنقلة رقيق شجي ، أكثر منه صاحب مرح ، أما الآلة الموسيقية التي يستخدمونها فقيثارة قديمة صنعت بشكل منفروحنش ؛ ويشيع استخدام هذه القيثارة ، التي يسمونها جيزاركة ، في كل أنحاء النوبة ، ويعرفها البرابرة بإسم كسر . وهم يعرفون بالمثل عليها ، وإن كنا لم نلاحظ أنهم قد استخدموها في الأغنيات (التي كانوا يؤدونها في حضرتنا) ، وتسمى هذه الآلة الموسيقية نفسها ، في بعض جهات أخرى ، باسم كيسار أو كيصار ، ويطلق عليها في القاهرة إسم كيصارة ، والكيثارة البربرية أى جيتار البرابرة ، فهل يمكن أن تكون كلمة كيتارا التي يكتبها الأغريق ولفظونها كيصارة Kicara ، هي في الأصل مرادفة لكلمة قيثارة lyre ؟ هذا على الأقل ، أمر يتبع لنا أن نفكر في إطلاق هذا الاسم على الآلة التي نحن

بصدها ، والتي هي قيثارة حقيقية ، ذلك أن الكلمات أو الأسماء جيزازكة ، كسر ، كيسار ، كيسار ، كيصارة عند الأفريقيين ، ليست سوى كلمة واحدة ، أو اسم واحد ووحيد ، يلفظ بأصاليب مختلفة .

لكن الأثر الذى يعيننا هنا ليس اسم وشكل هذه الآلة الموسيقية ، بقدر ما يعيننا الأثر الذى تحدثه ، ويقترب هذا الأثر كثيرا من التسامع أو الهارمونى ، وإن لم يكن هارمونيا كاملا أو مكتملا ، بل لقد يدهشنا أن نتعرف فى الاستماع إلى هذه الآلة ، على توافقات يشوبها بعض من الاضطراب ، قد لا تتطلب - أى هذه التوافقات - سوى قدر ضئيل من الفن حتى تغلو مطابقة للقواعد التى نسمر عليها ، أما إذا كانت الصدفة وحدها هى التى أدت لحدوث ذلك ، فإن ذلك لن يعنى سوى أن العازف عليها لديه الاستعداد الفطرى كى يصبح موسيقيا ، ولا ينقصه ، ليصبح كذلك ، سوى الدراسة .

وتمسك الجيزاركة وتوقع باليد اليسرى ؛ وهناك حزام مربوط بشعبي الآلة
ويستخدم سندا لها ، ولكي تنكئ عليه قبضة اليد ، بينما تعمل الأصابع ، أما اليد
اليمنى فتستخدم في نقر الأوتار برهشة العزف ، وهذه ليست سوى قطعة من الجلد
تدلى من طرف الشريط المعقود حول الشعبة اليسرى من هذه القيثارة .

ويسمى اللحن الغنائي بالغناء ، وكلمة غَنَّا ، طبقا لكل الشواهد هي تحريف للكلمة العربية غناء ، وهي تقابل عندنا كلمة chant ، واللحن الموسيقى وكلمات الأغنية الأولى (التي ستقدمها بعد قليل) لاشتراك في قليل أو كثير مع كلمات اللغة العربية ، أما في الأغنيات الأخرى ، فإننا نلاحظ ، ليس فقط وجود كلمات عربية ، وإنما كذلك وجود كلمات إيطالية تناوها بعض التحريف .

غُثَا من بلدة دنقلة ، تصاحبه القشارة

المسماة في هذه المنطقة بالجزاوة

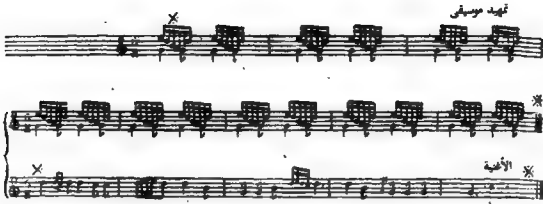
محمد عيسى

(أو دوزنة لضبط الآلات ، أو تقاسم تمهيدا للمعرف)

Prostate.

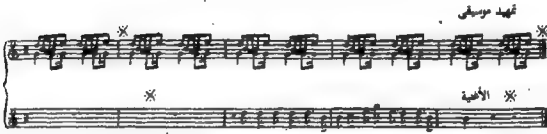


غنا آخر



نافة نافة بي نهف ياسنيور (*)
إلى أجيد ياسنيو آل حديد

غنا ثالث

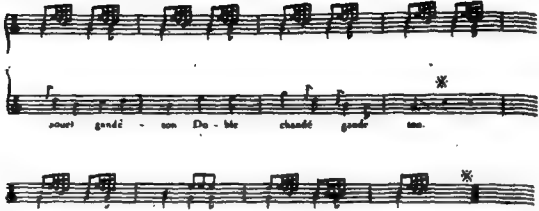


يا سروان أجى دلکو فارس القرمان



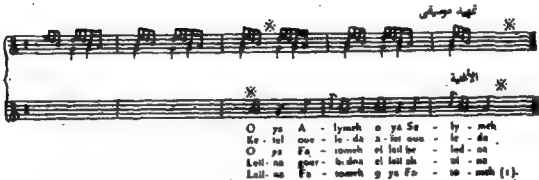
دوبل دوبل دوبل دوبل دوبل

(*) جدير بالذكر أننا نقدم هنا وفي بقية الأغاني من هذا النوع اللفظ الأقرب لما هو مكتوب بالفرنسية حسب اجتهادنا ، ولعل القارئ يستشعر الصعاب التي تكثف التحقق من الشكل الإملائي الصحيح لهذه الكلمات ، إذا كان له وجود . (المترجم)
(١) تلفظ الباء في كلمة دوبل على نحو بالغ الخفة ، إذ لا تكاد تتلاصق الشفتان ، كل =



المقطع الثاني : دوبل ، دوبل ، دوبل ، دوبل
 دوبل ، عايد دل فهاه (تكرر)
 المقطع الثالث : دوبل ، دوبل ، دوبل ، دوبل
 دوبل ، عايد دل كيار (تكرر)
 المقطع الرابع : دوبل ، دوبل ، دوبل ، دوبل
 دوبل ، أيا شكليفا (تكرر)
 المقطع الخامس : دوبل ، دوبل ، دوبل ، دوبل
 دوبل ، عايد دل هجالب (تكرر)

نما رابع

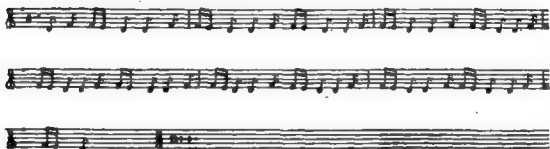


= منهما على الأخرى ، أما إذا أطبقت الشفتان عند التلامس ، ولو على نحو ضئيل ، فإن الباء
 تصبح عندئذ ثقيلة لأكثر مما ينبغي . ولابد أن هذا الحرف يستمد أصله من الباء أو القاء الثقيلة
 (٧) . دون أن يكون في الوقت نفسه ، أيا منهما .

أَوْ يَا أَيْمَةَ (حَلِيمَةَ) أَوْ يَا سَلِيمَهُ
 كَتَلَ وَلَدَاهُ عَيْطَ وَلَدَاهُ
 أَوْ فَاطُومًا (فَطُومَهُ) اللَّيْلُ بِلَدْنَاهُ
 لَيْلِنَا جَوْرِيْدُنَا اللَّيْلُ أَهَالِنَا
 لَيْلِنَا فَطُومَهُ أَوْ فَطُومَهُ (١)

غنا خامس

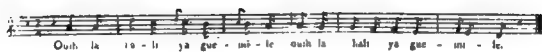
[حيث أن كل المصاحبات الموسيقية
 تكاد تتشابه في كل واحدة من الأغنيات الثلاثة السابقة
 (وكذلك في الأغنيات القادمة) فسوف نعطى أنفسنا
 من مشقة تدوينها في الأغنيتين التاليتين]



دَرْدَهُ رُونَا دَرْدَهُ
 رُونَا وَرْدَهُ وَرُونَا
 مِنْ بِلَادِي يُبْدُونَا
 يَبْدُونَا يَاغْزَالِي
 يَاغْزَالِي يَا حَالُونَا
 يَا حَالُونَا يَا جَمِيلِي الْخ

(١) طبقا لما أمكننا فهمه من رجلنا الدنقل ، والذي لم تكن العربية مألوفة بالنسبة له
 لدرجة كبيرة ، فإننا نقدم في هذه الكلمات معنى هذه الأغنية :
 « يا حلیمة یا سلیمه ، لقد قتل أحد الأبناء ، وبكى الآخر . يا فطومة ، كم أن ليل بلادنا ،
 وليلتنا هذه تَزُوجُ علينا فتهصرنا ، وكم يعذبنا الليل ، ليلنا ، يا فطومة »

غنا بیدادس



وېچ لاهالی (وېچ لاهالی) یا جمیل

وېچ لاهالی یا جمیل

غنا سابع



درفونا بیداشا

درفونا بیداشا

جاراشی

المبحث الرابع

عن الألحان الغنائية والراقصة لأبناء السنغال وجنوة جورية(*)

على قدر ما يستطيع امرؤ أن يحكم بمقتضى ما سمعه ، فقد بدت لنا ألحان الغناء والرقص لأبناء السنغال وجورية ، ذات ميلودى (طرب) لا ينبغى له مطلقاً أن يشير نفور الأوربيين ، وهو لا يختلف إلا فى أقل القليل عن الميلودى فى أغنيات بلاد دنقلة ، التى أوردناها فى المبحث الثانى من هذا الفصل ، ونحن نعتقد من جانبنا أن القارئ لن يأخذ علينا أننا قد أفردنا مكاناً ، هنا ، لبعض من هذه الألحان ، هى ، فيما نستطيع أن نخدس ، ليست بعد ، معروفة .

غناء وراقص لأبناء السنغال



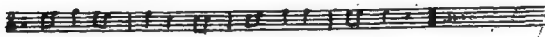
لحن وراقص من جنوة جورية



أغنية صيادى السمك فى الجنوة نفسها



أغنية أخرى



الفصل الرابع

عن موسيقى^(١) الأحباش أو الأنثويين

(١) بالحبشية : محلة (أو مهلة) ومعناها موسيقى .

المبحث الأول

عن منشأ وابتكار الموسيقى الأثيوبية

ينظر الأحباش إلى القديس يارد^(١) باعتباره منشأ ومبتكرا لموسيقاهم ، وطبقا للمأثور المتداول ، فإن القديس يارد بدوره قد تلقى معرفة هذا الفن ، وحييا من الروح القدس ، وإليك كيف رويت لنا هذه القصة عن طريق البطريك والقسس الأحباش ، في واحدة من الزيارات التي كنا نتبادلها ، نحن وهم ، خلال المدة التي أقاموها في القاهرة ، عندما كنا نحن في مصر .

أُرسل القديس يارد ، المولود في سيمين^(٢) في عهد نيجوس كالب^(٣) أى الملك كالب ، إلى أوكسيم^(٤) ، كى يتعلم القراءة والكتابة هناك ، وبعد أن قضى في هذه المدينة سبعة أعوام ، لم يحرز خلالها أى تقدم في مدارج التعليم ، طرده معلمه ، وبينما هو عائد إلى مسقط رأسه ، أثناء فصل القيظ الشديد ، مر بشجرة تسمى بلغة الأحباش أوركا^(٥) فجلس في ظلها ينشد بعض الراحة وما إن غلبه النعاس ، حتى لمح دودة هائلة الحجم ، كانت تقرض الشجرة ، تتجه نحو قمته ، وإذا سقطت هذه الدودة على الأرض ، فقد صعدت مرة ثانية لتسقط مرة أخرى وهى في طريقها إلى القمة ، كما حدث في المرة الأولى ، وإذا حاولت الدودة الشئ نفسه لسبع مرات ، دون نجاح ملموس ، فقد دفع هذا القديس إلى التفكير ، بينه وبين نفسه ، ماذا يعنى

(١) بالحيشية : محلة (أو مهلة) ومعناها موسيقى .

(٢) إحدى مدن الحيشة .

(٣) نيجوس كالب أى الملك كالب .

(٤) مدينة أوكسيم هي المدينة التي وضع الملك كالب فيها بلاطه وأقام مقره الثابت .

ونجد اسم هذه المدينة في روايات الرحالة ، وفي البحوث الجغرافية ، وفي الخرائط ، ويكتب إملاتيا على هذا النحو : أوكسيم . ونحن نكتبه بدورنا ، أوكسيم . طبقا للشكل الإملائي ، ولننطق ، للذين يتبعهما القسس الأحباش .

(٥) أوركا .

ذلك ، ولماذا قامت هذه الدودة بسبع محاولات كي تصعد إلى قمة هذه الشجرة .
 لتسقط نفس هذا العدد من المرات على الأرض ، ألا يمكن أن يكون في ذلك صوره
 لحالى أنا ، أنا الذى ذهبت إلى المدرسة سبع سنوات متعاقبات دون أن أتمكن من
 تحصيل شئ ؟ وحينئذ التهم الدودة ، فهبط عليه الروح القدس في شكل حمامة ،
 ولقنه فن القراءة وفن الكتابة ، وفن الموسيقى ، وألممه في الوقت نفسه المقامات
 الثلاثة : حير ، إززل ، أراراي ، أما المقام الأول فخاص بأيام العطلات ، أما الثانى
 فيدخر لأيام الصيام والصيام الكبير ولعمشة الأعياد ، وللحفلات الجنائزية ، أما الثالث
 فلأعياد العام الكبرى ؛ وبعد أن نال القديس يارد المعرفة بهذا الشكل المعجز قام
 بوضع نظرية تضم مبادئ وأساليب الغناء المطبقة حاليا في الحبشة .

المبحث الثاني

كيف توصلنا إلى إكتساب بعض المعرفة حول الموسيقى الأنثوية

كثيرا ما تمنينا لو أن واحدا من هؤلاء القسس الطيبين ، قد أمكنه أن ينبئنا علام يشتمل كل واحد من المقامات التي انتبها من تسميتها لنا ، وماهو الاختلاف الذى يميز هذه المقامات فيما بينها ، وماهو السلم النغمى ، وماهى الطبقة الخاصة بكل واحد منها ، ومع ذلك ، فبرغم أننا - هم ونحن - لم نكن نلقى صعوبة كبيرة فى التعبير عن أفكارنا ، كل منا فى اللغة العربية ، التى كانت غريبة على كلينا معا ، فإننا لم نكن نعرف ، لاهم ولا نحن ، كيف نعبر عن أفكارنا ، حين كنا نخرج عن الأسلوب العادى فى المناقشة ، حين يتصل الأمر بالألفاظ التقنية الخاصة بالموسيقى ، فكانوا - هم - يجهلون هذه الألفاظ التقنية المقابلة فى اللغة العربية ، أما نحن فكاننا نجهل بشكل تام مثل هذه الألفاظ الموسيقية فى اللغة الأنثوية .

وحتى نجهل من أنفسنا مفهومين من جانبهم ، فقد لجأنا إلى التجربة ، ورجوناهم بالتالى أن يدللوا لنا من جانبهم ، عن طريق الأمثلة ، على مالا نستطيع أن ندركه أو نتصوره فى أحاديثهم ، ولقد كان هذا السبيل وحده هو ما كان بمقدور كلينا أن يأخذ به ، كما كان هو الطريق الأقصر لوصول كل منا إلى مبتغاه ، ومع ذلك فيمكننا القول إننا كنا نتخبط فى هذه السبيل كما يتخبط الأعمى ، كما أنهم لم يشبعوا نهما قط بما كنا نهد أن نعرفه ، فقد كان كل مثال ، يقدمه أى منا للآخر ، يغدو مشكلة تبحث عن حل .

ومع ذلك فحيث قد أمكننا بالفعل ، ذات مرة أن ننجح ، باستخدام هذه الطريقة . ولدرجة محدودة ، بخصوص موسيقى العرب ، فقد كنا نأمل كذلك فى شئ من النجاح ، إذا ما تصرفنا على النحو نفسه بخصوص موسيقى الأحباش ، ولم يخب قط ، فى هذا المجال رجائنا ، وهكذا دوننا نوتات الألحان ، وأغنيات القسس الأحباش ، بينما كانوا هم يسمعوننا إياها ، ثم أخذنا نتفحصها عندما كنا نخلو إلى أنفسنا ، ثم كنا

نستفيدهم إياها حينما نلقاهم مرة أخرى ، أو: كنا نستحثهم أن يكرروها أمامنا ، بغية أن نعرف ما إن كان له دوناه عنهم صحيحا أم قد جانبه الصواب .

وعندما كنا نتق من أنه لا توجد قط (أو لم تعد توجد قط) أخطاء كنا ننقل إلى هؤلاء القسّس الطيبين الملاحظات التي أفسح لوجودها مكانا فحصدنا لأغانيتهم ، وكنا نزن أجوبتهم ، وتأخذ مذكرات بالنتائج ، وعن طريق مثل هذه الاحتياطات توصلنا إلى معرفة ما نقدمه الآن تعريفا بالموسيقى الأثيوبية ، تلك التي لم يكن قد تيسر لنا عنها حتى هذه اللحظة ، سوى معطيات سطحية بقدر ماهي كذلك غامضة .

المبحث الثالث

حول عدم دقة الأفكار التي كانت لدينا عن الموسيقى الأثيوبية

لم نحصل (نحن في أوروبا) على هذا القليل الذي كان لدينا بخصوص الموسيقى الأثيوبية ، إلا عن طريق رحالة ، إما أن بعضهم لم يكتبوا عن فن الموسيقى ، إذ أنهم غير متبحرين فيه على الإطلاق ، القدر الكافي من التجربة ، والذي يمكنهم من القيام بملاحظات لها جدواها في بلد أجنبي ، وإما أن بعضهم الآخر كانت تشغله للدرجة أكبر مما ينبغي ، أبحاث هامة ، لم يكن موضوعها ليشترك في شيء قط ، مع الموسيقى و هكذا لم يكن يستطيع أن يركز إتيابه إلا على أمور من طبيعتها أن تسترعى أنظاره بقوة ، أكثر من غيرها ، مثال ذلك شكل الآلات الموسيقية ، وضجة الأنغام التي تصدر عنها ، ومدى الدهشة التي يستشعرها الأجنبي ، حين يشاهد لأول مرة طريقة العزف على هذه الآلات .

صحيح أن البروفيسور كيرشر Kircher في مؤلفته الشهيرة : Ars magna
Consomi et dissoni, partie VIII Musurjia mirifica, P.135.

قد دون الموسيقى في شكل مقاطع شعرية ، أو أدوار ، من أربعة أبيات من الشعر الأثيوبي ، ومع ذلك فإنه لم يفسر لنا قط كيف بلغته — هو — على هذا النحو ، بل إنه لم يكلف نفسه حتى عناء التدليل على أصالتها ، مع أن مثل هذا الأمر كان بالغ الضرورة بالنسبة لنا ، كيما تتبدد شكوكنا حول هذه النقطة ، ولعلنا قد وجدنا ما نقله إلينا في بعض الدراسات التي أجراها الجزويت في أثيوبيا ، أو أولئك الذين كانوا يقيمون ، من بينهم ، في المناطق الأخرى من العالمين القديم والحديث ، والتي يعطونها الصدارة في نظامهم (أي يعلقون على هذه الدراسات الأهمية الأكبر) ومع ذلك ، فمثل هذه الدراسات لا تثبت في نفوسنا العلمية ، ونحن نتجاسر على هذا القول ، حول مدى الإخلاص الذي نسخت به هذه الأدوار الشعرية عندما انتقلت إلى أوروبا ، وسوف نحكم بعد قليل ، ما إن كانت ريمتا هذه ، تنهض أو لا تنهض على أساس قويم .

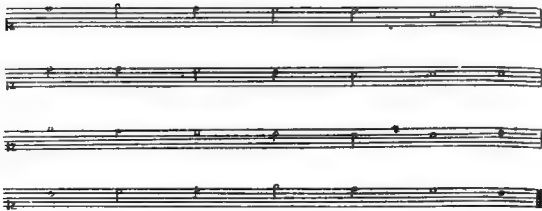
المبحث الرابع

حول الطريقة التي شَوَّه بها الغناء ، وحرفت
بها كلمات المقطع الشعري ، ذى الآيات الأربعة ،
من الشعر الأثيوبي ، وكيف غنى لنا الأحباش
وكتبوا ، هذا المقطع ، أو الدور ، نفسه

في واحد من لقاءاتنا الأولى مع القسس الأحباش ، بعد أن حصرنا المناقشة
حول أغنيائهم الدينية ، ذكرنا لهم أن بعضا كان قد نقل إلينا ، في أوربا ، بعض شيء
حول هذه الأغنيات ، وغنينا لهم على الفور ، الدور أو المقطع الذى انتهينا من الحديث
عنه ، على النحو الذى جاءت نوتته مدونة عليه ، في مؤلف الأستاذ كيرشر .

ونحن نقدمه هنا ، حتى يستطيع القارئ أن يقارن بين الغناء والكلمات ، وبين
الكلمات نفسها على النحو الذى كتبها عليه القسس الأحباش ، وبين الغناء الذى
أسمعونا إياه ، والذي نسخناه نقلا عن إملاهم .

دور ، أو مقطع شعري من أربعة آيات
من الشعر الأثيوبي ، مع غنائها (أى لَحْنُهَا) ، كما يقدم
ذلك البروفيسور كيرشر :



جيهون	فالاش	سيماني
زيفالسي	فاتو	ييماني
ما دور	تملا	ييالا
واتام	لا	سألانو

فكان الأمر بالنسبة لهؤلاء القسس الطيبين يكاد يقارب الشيء نفسه ، لو أننا قد غنيا لهم بالفرنسية أو اللاتينية ، ذلك أنهم لم يفهموا شيئا ، لا في الغناء ولا في الكلمات ؛ وحين وضعنا تحت ناظرهم النص المطبوع في مؤلف كيوشر ، أمكنهم بعد لأى أن يقرأوه ؛ إما لأن الحروف فيما يبدو ، قد حرفت في الرسم الذى نقل عنها ، وإما لأن هذه الحروف قد نفذت بشكل ردىء بواسطة حروف من خشب .

وفي الوقت نفسه ، فإنهم ما إن تعرفوا على كلمتين أو ثلاث كلمات من هذا الدور ، حتى حدسوا الباقي ، وكتبنا ، نقلا عنهم ، المقطع الشعري كاملا ، بحروف اللهجة الأمهرية^(١) ، عدا كلمة فيسون^(٢) Fison التى نسبت في المقطع الشعري

(١) الأمهرية ، هى أولى اللهجات الأثيوبية ، ويشيع استخدامها في كل أرجاء الحبشة ، وصفة خاصة في الكتب الكنسية ؛ ويخصى من اللهجات المستخدمة في الحبشة ما يصل إلى عشر لهجات ، وقلما لا يوجد حبشى لا يعرف من بينها لهجة أو اثنتين (بخلاف لهجته الأصلية) ، أما الذين يعتادون على للأسفار فيتكلمونها جميعا ؛ وكلمة أمرا (أمهرا) amara ، طبقا للشكل الاملائي الذى يكتبها عليه لودولف Ludolphe وكاستيل Castelle ، وكل المستشرقين ، تكتب مع حرف الهاء (h) (أمهرا - amhara) ؛ ولكننا اتبعنا هنا ، الشكل الاملائي الذى يكتبها عليه القسس الأبحاش ، فقد كتبوها لنا غفلا من حرف الهاء .

ملاحظة : حيث لم تصلنا بعد ، في أوربا ، كل حروف الهجاء في اللهجة الأمهرية ، وحيث ينقصنا منها الجزء الأكبر ، أو لملها تنقص كلية في المطبعة الأمبراطورية ، فقد أحلنا محل هذه الحروف ، التى قد تقتصر على استخدامها في مخطوطاتنا ، حروف لهجة أخرى ، تكاد تكون ، وحدها ، المعروفة خارج أوربا .

(٢) كلمة فيسون ، في الدور أو المقطع الذى غناه القسس ، تأتى مباشرة بعد كلمة جيون (جيهون) ، ونحن في أوربا نكتب هاتين الكلمتين على هذا النحو : phison, gihon ؛ وهما اسمان لنهرين ينبعان من الجنة ويجريان على الأرض ؛ وكل شعوب الشرق تظن أنها تجد هذين =

الذى نقله إلينا البروفيسور كيرش ، ذلك أنهم نقلوا لنا بأمانة هذا المقطع ، وإن كانوا هم ، قد أعدوا تثبيت هذه الكلمة ، حين غنوا المقطع لنا ، وفضلا عن ذلك فقد أحلوا كلمة باديفا (بالياء الثقيلة)^(١) ، محل كلمة ييمائى ، التى لا تتفق مع عروض الأيوبيين ، إذ ينقص الوزن عندئذ بمقدار مقطع صوت واحد ، وأحلوا هم — للسبب نفسه دون شك — كلمتى ديفا ييشيل التى لا توجد قط فى غنائهم الذى نسخناه عنهم ، والذى نقدمه نحن هنا^(٢) .

« جيون فيلاجى سيمائى »

ḡḡḡ 6A7 ḡḡḡ

Gion finge simay

زى فيلهى ويتويمانى

HS 6A7 ḡḡḡ ḡḡḡ

Zy felhé wotay hemay

مودرى تيميللى دافا ييشيل

ḡḡḡ ḡḡḡḡ ḡḡ ḡḡḡ

Moudri timelli dafa iishi

واتيميللى سألانو »

ḡ ḡḡḡḡ ḡḡḡḡ

Ota timelli salanu.

وإليك هذا المقطع أو الدور ، مدونا بنوته الموسيقية طبقا لغناء القس الأبحاش ، ولقد استعدناهم إياه ، مرات عدة ، حتى لا تفوتنا فيه أدنى نبوة صوت ، عندما يكون من طبيعة هذه النبوة أن تسمح بنقلنا إياها ، عن طريق نغماتنا ، أو نواتنا الموسيقية .

= النهرين فى النهر (أو الأنهار) التى تروى أراضيها ؛ فهناك من يشاء أن يكون هذان النهران هما دجلة والفرات ، وآخرون يزعمون أنهما الجانج والمندوس ، ويظن الأيوبيون أنهما النيل والنيجر .

(١) يلفظ الأيوبيون ، بصفة عامة ، وعلى نحو غالب ، حرف الباء b مثلما نلفظ نحن حرف الفاء الثقيلة v ، وهو ما يحدث مع كلمة باديفا badiva ، والتى نكتبها نحن طبقا لنطقها ، إذ حولنا حرف الباء الموجودة فى الأيوبية إلى فاء ثقيلة ؛ أما حرف الباء فيلفظ دوما على ألسنة الأيوبيين بخفة بالغة ، وبالطريقة نفسها التى لاحظنا أن صديقنا الدنقل يلفظها بها .

(٢) لو كان الأستاذ كيرش يعرف أنه يوجد فى البيت الأول من هذا الدور أو المقطع الشعرى كلمة زائدة ، وأنه توجد عند نهاية البيت الثانى كلمة تزيد بمقدار مقطع صوت عن الكلمة التى أحلها محلها ، لكان دون شك قد أسس قواعد أخرى غير تلك التى قدمها ، حتى يشكّل إيقاعا ولنا هذا الدور ؛ ولو كان كيرش كذلك قد عرف الموسيقى الأيوبية لما كان قد قدم قط ، هذا الدور ، باعتباره متصفا إلى المقام الثالث .

أزاري زملا

أى نغم أو مقام زملا (١)



وهناك بالتأكيد اختلاف كبير للغاية بين هذا النطق ، وبين النطق الناتج عن الكتابة على النحو الإملائي للكلمات ، الذى كتبها عليه كيرش ، لحد لا نستطيع معه أن ننسبه إلى اختلاف اللهجات التى يمكن لهذه الكلمات أن تقدم فيها . أما بخصوص الغناء (أو اللحن) ، فليس هناك ظل من تشابه بين هذا الغناء ، وبين ما قدمه عليه كيرش ، فالميلودى عند كيرش أورى خالص ، ويتعارض هشكل تام ، وبفعل بساطته المتناهية ، مع الميلودى عند الشرقيين ، وبشكل خاص ، مع غناء الأحباش الذى دونا نوتته هنا ، فالميلودى الحبشى مفرط فى الزخارف والتكلف ، وهذا ما يفصح بوضوح لا ريبه فيه عن الاختلاف البادى فى اللحن الذى يقدمه كيرش ،

(١) ونضيف هنا اسم المقام الذى شكلت عليه هذه الأغنية ؛ وهناك ما يشهد بأنه كان مجهولا لمن قام بنقل هذا الدور إلى كيرش ، مادام هذا الأخير لم يعرفنا به مطلقا .
(٢) ونكتبه على هذا النحو الإملائي حتى نوضح أن علينا أن نلفظ الجيم غير معطشة (فهو فى النص الفرنسى قد أضاف حرف « بعد حرف « لهذا الغرض ، ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش - المترجم) .

(٣) ٣ حروف « فى كلمة فيسون ينتهى أن يلفظ سينا (ذلك أن الـ « التى تقع بين حرفين متحركين فى الفرنسية تلفظ ذالا ، ومن هنا كذلك جاء هذا الهامش - المترجم) .

فليس هناك ما يرجع أن يكون هذا اللحن المخصص لطقوس العبادة ، غير معروف على نحو تام ، من جانب قسس يؤدونه كل يوم ، وأقل من ذلك ترجيحاً ، أن يكون الأنثويون قد أحدثوا مثل هذه التغيرات الكبيرة في غنائهم الديني ، وهو أمر لا يحدث عند كل الشعوب ، قاطبة إلا في القليل النادر ، لاسيما إذا كانوا على اقتناع تام ، كما هو الحال عند الأحياء ، بأن غنائهم ، إنما هو وحى من المروح القدس لواحد من القديسين ، يحملونه أكثر من سواه .

المبحث الخامس

حول أداء الأغنيات الدينية عند الأحباش بصوت القساوسة الأثيوبيين الذين عرفناهم ، وحول هذا الأداء كما يتم في الكنائس الحبشية

عندما يأخذ المرء في اعتباره الأسلوب الحاذق الذى تكون على أساسه الغناء ، فى الدور أو المقطع الشعرى السابق ، فقد يسوّل له هذا أن يعتقد بأن من الضرورى أن يكون هؤلاء الذين أدوه أمانا ، من العازفين بالقى المهارة فى فن الموسيقى ، بل لعله قد يراوده الظن بأن طموحا بخامر هؤلاء كى يبدو كذلك ، لكننا نستطيع أن نؤكد بألا شيء أكثر من ذلك مجافاة للحقيقة ، فالقسس الأحباش الذين عرفناهم ، كانوا على درجة من سلامة الطوية والبساطة ، لحدّ لن يجد المرء لديهم معه أدنى حب للتباهى ، وأما صوتهم الحفيض والذى يوشك أن يكون واهنا من أثر الزهد والتقشف الدائمين ، للذين يعيشون فيهما ، فقل أن يسمح لهم بأن يخالط غناءهم شيء من الادعاء أو الغرور ؛ أما ما يبدو هنا على أنه زخارف مصطنعة ، فليست سوى توازنات لا غنى عنها ، فيما يبدو ، لأصوات توشك أن تكون شبيهة بأصوات أطفال ، لم يستطيعوا الكلام بعد ، عندما تستبد بهم فرحة غامرة ، تؤدى بهم إلى حالة من الانتشاء البالغ ، حين تقدم إليهم أشياء يحبونها ؛ ليكن هذا أمرا خاصا بهؤلاء القسس الطيبين ، ولكن هذه هى الطريقة المتبعة للغناء فى الحبشة ، وهو أمر لا نعتقده ، فمن المؤكد فى كل الأحوال أنهم لم يكونوا يتكئون قط على مخارج ألفاظهم ، وإنما كانوا ، إذا جاز القول ، يدعون أصواتهم تنزلق ، بطريقة طفولية بالغة السذاجة ، مع شيء من الحور .

ولم يكن ليلزمنا أقل من العادة التى تعودناها من استماعنا وأدائنا بأنفسنا لفن الموسيقى ، منذ أكثر من ثلاثين عاما ، كى نستطيع أن نتيين أنغاما على هذه الشاكلة ، وأن نميز أغنيات تقدم بمثل هذا العجز .

وعندما قلنا بإتنا لا نظن أنه من عادة الأحياش أن يقدموا أغانيهم الدينية بهذا القدر من الرقة والرخاوة والاهمال ، البادى فى الأغنيات التى سمعناها فى القاهرة ، فقد كان دافعنا لذلك هو أن كل الأمور تدعو إلى الاعتقاد بأن هذه الأغنيات تتخذ بالضرورة ، فى الحبشة ، طابعا رجوليا ، حازما وجادا للغاية ، بمعنى أن هذه الأغاني سوف تخففها (لو أنها أدبت بالشكل الذى سمعناها عليه) ضجة حشد هائل من الطبول ، لا يكفون عن قرعها عند باب الكنيسة ، بالإضافة إلى أصوات الرقصات الصغابة التى يؤدونها القساوسة و الشعب فى وقت مما ، فى داخل الكنيسة ، خلال حفلات وطقوس العبادة التى تشكل هذه الرقصات جزءا منها ؛ وتشتمل رقصات الأحياش الدينية هذه ، وهى شبيهة برقصات البرابرة التى تحدثنا عنها فى موضع سابق ، على قفزات صغيرة ، ودق بالأقدام ، وتصفيق بالأيدي ، تزامن قرعات الطبول والمزاهر التى تحدد لها إيقاعها^(١) ؛ ومعنى آخر كذلك فإن هذا كله لا بد له أن يصدق بقوة لا تدع حتى للأصوات المتلفة رجولة ، والجهوية للغاية ، الفرصة لأن تسمع بسهولة ، ما لم تكن هذه الأغنيات تؤدى بأكبر قدر من المهمة والحياة .

وفى الوقت نفسه فحيث أن الضجة الشديدة ، عندما نشاء أن نحكم على ميلودى الغناء ، هى دوما أكثر ضررا من الحور البالغ فى أصوات أولئك الذين يؤدونه ، فلو أنه أتيح لنا أن نختار بين هذين الأسلوبين فى الأداء ، لتقدير الميلودى عند الأحياش ، لوقع اختيارنا بالتأكيد على الأسلوب الأخير (أى الأداء الواهن بعيدا عن الضجة) والذى يبدو لنا أقل سوعة وأكثر وثوقا ، ذلك أن أداء صوتيا عنيفا للدرجة تزيد عن الحد المقبول ، عادة ما يجعل النغمات خاطئة ، ويحدث أثرا غير مستحب ، ولذلك فإننا لانظننا نقف على أسس غير وثيقة ، عندما نتحدث عن موسيقى الأثيوبيين ، وكأننا قد ذهبنا إلى بلادهم .

(١) المزاهر (أى الجلالجل) ، نوع من الأجراس ، لا يزال استخدامها فى الحبشة مقصورا على القسس ، كما كان هو الحال عند كل الشعوب القديمة . ولقد تحدث كثيرون من قبلنا ، بشكل طيب ، عن هذه الرقصات ، وإن لم يكن هناك من تحدث قط عن طبيعتها ، وكيف كانت تؤدى .

المبحث السادس

عن كتب الأغاني ، وعن السلم الموسيقي - وعن الاشارات الموسيقية المستخدمة عند الأثيوبيين

لاشك أننا لم نكن لنجد ، ربما في الحبشة نفسها ، مصادر أوسع من تلك التي وضعت تحت إمرتنا ، مجاملة ، من قبل القسس الأحباش ، كي نتزود بمعلومات كنا راغبين في معرفتها ، حول الموسيقى الأثيوبية ؛ فقد كانت معهم كتب غناء ، دون اللحن فيها بحروف من الأبجدية الأمهرية ، بشكل يقارب ماكانت عليه موسيقى الأغريق في العصور الأخيرة ، أى منذ نحو أربعة قرون سابقة على العصر المسيحي ، ولقد أبدى هؤلاء القسس كل الحماسة وكل شغف ممكن ، لإطلاعنا عليها ولإفهامنا إياها بل لقد تهيؤوا لتعليمنا اللغة الأثيوبية ، وكتبوا لنا لهذا الغرض ، الأبجدية الأمهرية ، وعلمونا بعض قواعد الاعراب والنحو ، وبعض التصريفات ، لكن قصر الوقت المتاح لثل هذه الدراسة ، يضاف إليه الفضول الشديد من جانبنا لمعرفة موسيقاهم ، لم يكونا ليسمحنا لنا بأن نشغل بقواعد اللغة الأمهرية ، ولعلنا في ذلك ، فيما يبدو ، كنا نحس إحساسا خفيا مسبقا ، أننا سنجد أنفسنا ، عما قريب ، مرغمين على هجر أبحاثنا من قبل أن نتمها .

ولهذا فقد جاهدناهم كي يفسروا لنا استخدامات الاشارات الموسيقية هذه وخاصياتها ، ولم يكن هؤلاء ، لسوء حظنا ، بقادرين على أن يفعلوا ذلك في شكل مصطلحات معروفة لنا ، وهكذا غابت عنا أشياء كثيرة لم نستطع أن نتبينها .

ومع ذلك فإن ما أدركناه منهم ، وبوضوح شديد ، فهو أن سلمهم الموسيقي يتكون من أنواع مختلفة من الفاصلات ، بعضها أكبر وبعضها أصغر ، وأنه يشتمل على بضع وعشرين فاصلة ، وإن كنا لم نستطع الاكلام بمعاني التعريفات التي قدموها لنا عن طبيعة هذه الفاصلات ، ولقد أفهمونا بالمثل أن لديهم عددا كبيرا من الاشارات الموسيقية المختلفة ، شأنها شأن إشارات الموسيقى اليونانية الحديثة ، تحدد ليس فقط الزنات أو درجات السلم الموسيقي ، وإنما كذلك الفواصل المحصورة بين هذه

الدرجات ، فهذه الاشارات مثلا تحدد نصف تون ، وهذه الأخرى تحدد تونا كاملا ، وهذه الثالثة تشير إلى فاصلة ثلاثية بفعل درجات منفصلة(*) ، أو إلى تلك التي ينبغي لنغماتها أن تتابع أكثر أو أقل ، بالمثل ، مع قدر أكبر أو أقل من الإبطاء أو الإسراع ، عقب الأخرى ، بحيث توجد إشارات موسيقية خاصة ، بكل واحدة من هذه الفواصل المتنوعة ، ولكل واحدة من هذه الطرق المختلفة ، لعبور هذه الفواصل نفسها ، في مصاحبتها للصوت البشرى ، وهناك كذلك إشارات للزخارف المختلفة التي يمكن استخدامها في هذه الحالة أو تلك ، ولكم كنا سنشعر بالرضا لو أمكننا أن نحس بالمثل ما كانوا سيقولونه لنا حتى نلم بتطبيقات كل هذه الأشياء ، لكن ، لا أحاديثهم ، ولا حتى الأمثلة التي كانوا يسوقونها لنا في شكل غناء ، كل ذلك لم يلق الضوء الكاشف كلية على هذه النقطة ، وحين كنا نطلب إليهم مثالا يضي عن تأثير إشارة ما أو تطبيق لها ، فإنهم لم يكونوا يقتصرون قط على تقديم نغمة محددة وإنما كانوا يقدمون جملة لحنية وغنائية كاملة ، ولم يكن الأمر ليم على نحو مخالف مادامت كل إشارة تحدد فاصلة كاملة ، ومادامت كل فاصلة تشتمل ولابد على الفاصلتين الطرفيتين (أى : الصاعدة والمهابطة) اللتين تتألفان ، وفي الوقت نفسه فلو كان هؤلاء قد التزموا بالبقاء في داخل حدود هذه الفاصلة ، لأمكننا أن نفهم شيئا ما ، ولكن ، فسواء لأن ليس من عادة الأنثويين ، شأن كل الشرقيين ، أن يغنوا النغمة البسيطة أو الغناء البسيط لأنهم على الدوام شأن كل الشرقيين كذلك ، يضللون آذاننا بفعل حواسهم ، أو لأنهم كذلك وكما تبين الأمر في بعض الأحيان ، قد قدموا لنا كمثال ، شطرا غنائيا معروفا ، توجد بينه النغمة التي ينبغي نحن أن نعرف خاصيتها ، فقد كانوا يتركبونها على الدوام في الحالة نفسها من عدم اليقين ، فلم نكن نستطيع اختيار هذه النغمة من بين نغمات أخرى ، تدخل في تكوين هذا السطر من الغناء نفسه .

اقتضى الأمر منا إذن أن نجرب عاملا آخر ، فأخذنا ندون أغنيات كثيرة بأكملها ، على كل واحد من المقامات الموسيقية الثلاثة : الجيز ، الإنزبل ، الأزرى ، مع الاشارات الخاصة بكل واحد منها ، ذلك أن ما يشكل واحدة من أكبر العقبات

(*) الدرجة المنفصلة ، فاصل من عدة درجات يقع بين علامتين . (المترجم) .

التي تتجسد لدى معرفة هذه الاشارات ، هو أن لكل مقام إشاراته الخاصة به ، وأن إشارة ما قد تشير في مقام إلى شيء ، وفي مقام آخر إلى شيء آخر ، لذلك فقد ترجمنا إلى نوتات الموسيقى الأوربية ، الأغنيات المدونة بالاشارات الأثيوبية ، في كل واحد من المقامات الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها ، وقد لاحظنا الإشارات التي تتفق أكثر من غيرها عادة مع مثل هذه الاشارات الأوربية ، ثم نقلنا ملاحظتنا إلى القبس الأحباش ، حتى يستوثقوا لنا من صحة المقابلات التي قمنا بها ، وإليكم النتيجة التي حصلنا عليها ، وإن كنا لا نتجاسر على النظر إليها باعتبارها معصومة من الخطأ ؛ ومن جهة أخرى ، فإننا لا نقدمها هنا إلا كأثر يستطيع آخرون أن يفيدوا منه :

اشارات أو نوتات الموسيقى الأثيوبية

الإيضاح	النطق بالعربية والفرنسية	الأشارة الأثيوبية	
نصف تون صاعد	hé	هيه	١
نصف تون هابط (نازل) .	se	سيه	٢
تون صاعد مع الانتقال إلى فاصلة	ka on	كا	} ٣
أخرى بدون توقف .	kiaka	و كياكا	
تون صاعد قصير أو مقتضب .	oué	أويه	٤
تون صاعد مستقيم أو مستمر .	guc	جغ	٥
تون صاعد مع التوقيع على النغمة	oua	وا	٦
الثانية			
تون صاعد مع التوقيع على النغمة الأولى ومع اتكأة خفيفة على النغمة الثانية .	ouaka	واكا	٧
تون صاعد مع الانتقال سريعاً من النغمة الأولى إلى النغمة الثانية حيث تم وقفه قصيرة .	ho	هو	٨

الإيضاح	الاشارة الاثيوبية	النطق بالعربية والفرنسية	
: معناها أنه ينبغي الصعود والنزول على التعاقب في شكل إيقاع ؛ وهو إيقاع استراحة .	٩	بيه	bé
: نغم أو مقام صاعد .	١٠	نو	nou
: نغم أو مقام نازل .	١١	نزه	thze
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة .	١٢	انه	ane
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة مع التوقيع على النغمة الثانية .	١٣	تو	tou
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعد مع المرور سريعا على النغمة الثانية .	١٤	ده	de
: فاصلة ثلاثية صاعدة على هيئة فاصلة واحدة مع رنة صغيرة محمولة على النغمة الأخيرة .	١٥	خكة	khke
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة مع وقفة خفيفة على النغمة الثالثة .	١٦	نا	na
: فاصلة ثلاثية دياتونية كبرى صاعدة .	١٧	زيا	zéa
: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة ثم نازلة على درجات متصلة أو مرافقة .	١٨	وا	oua
: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات مرافقة أو متصلة .	١٩	و	ouu
: فاصلة ثلاثية صغرى تؤدي في فاصلة واحدة .	٢٠	يا	ya
: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات منفصلة .	٢١	نافه	nafe

الإيضاح	الأشارة الانبوية النطق بالعربية والفرنسية			
: فاصلة ثلاثية صغرى نازلة على درجات منفصلة .	ale	آلة	hA...	٢٢
: فاصلة ثلاثية صغرى دياتونية نازلة مع إيقاع توقف .	of	أف	pA...	٢٣
: فاصلة ثلاثية صغرى صاعدة على درجات منفصلة وبعد ذلك على درجات مرافقة أو مقترنة أو مستمرة أو دياتونية .	hane	هانه	h3...	٢٤
: فاصلة ثلاثية نازلة في شكل فاصلة واحدة .	dou	دو	p2....	٢٥
: رباعية دياتونية صاعدة .	e	إه	h....	٢٦
: رباعية صاعدة في شكل فاصلة واحدة .	ye	يه	p3....	٢٧
: رباعية صاعدة على درجات منفصلة أو في شكل فاصلة واحدة .	ouo	وو	p4...	٢٨
: رباعية صاعدة على درجات منفصلة وبعد ذلك على درجات مرافقة أو مستمرة .	a	آ	h....	٢٩
: رباعية دياتونية نازلة مع التوقف درجة واحدة على النغمة الأخيرة .	ou	أو	p2...	٣٠
: رباعية دياتونية نازلة مع استطالتها واتخاذها وقع النغمة الأولى .	di	دى	p2...	٣١
: رباعية دياتونية هابطة على أن يكون إيقاع تعاقب النغمات سريعا .	se	سه	p4...	٣٢

الإيضاح	الاشارة الاثيوبية	النطق بالعربية	والفرنسية
رابعة نازلة على درجات منفصلة مع استراحة خفيفة .	bo	بو	٣٣
رابعة صاعدة على درجات منفصلة أو في شكل فاصلة واحدة مع الثبات على ايقاع النغمة الأخيرة .	zabc	زاهه	٣٤
خماسية صاعدة على درجات منفصلة أو في شكل فاصلة واحدة .	zéze	زيزه	٣٥
خماسية نازلة على النمط الدياتوني مع راحة خفيفة (توقف) على النغمة الأخيرة .	si	سى	٣٦
نغم الختامى مع أو بدون إطالة .	re	ره	٣٧
إيقاع أو نغم توقف أو استراحة مع الإطالة .	rese-re	ريزه - ره	٣٨
(بدون ايضاح) .	re	ره	٣٩
إيقاع أو نغم ختامى مع الصعود	rese	ريزه	٤٠
إيقاع توقف أو استراحة نزولا من الفاصلة الثلاثية .	of	أف	٤١
إيقاع توقف أو استراحة صعودا من الفاصلة الثلاثية .	fe	فه	٤٢
نغم ثابت أو مستقر وموقع ، أو استراحة عابرة .	bé	بيه	٤٣
إطالة في إيقاع الاستراحة أو التوقف مع الصعود .	ke	كه	٤٤
نغم ثابت وموقع .	agover	أجوفر	٤٥
نغم ثابت ومستطيل .	tzeagover	تزه أجوفر	٤٦

الإيضاح

الإشارة الأثيوبية النطق بالعربية
والفرنسية

- ٤٧ ✱ khkoou : نغم توقف أو تهدئة عند النزول فجأة
من الرباعية .
- ٤٨ ✱ agover re : أجوفر ره نغم ثابت يمهّد لإيقاع التوقف الختامى
مع المهبوط بنغمة إطللة حتى الثمانية
الغليظة أو الخفيفة .
- ٤٩ 0 tze : نغمة مستطيلة لها وقع فى بعض
الأحيان
- ٥٠ 2 ya : نغمة سريعة .
- ٥١ m thto : نغمة ثابتة .
- ٥٢ ho : نغمة مكررة ومستطيلة .
- ٥٣ { arakrek : نغمة موقعة .
- ٥٤ 0000 hiaz : نغمة مكررة .

تلكم هى الإشارات أو النوتات الموسيقية^(١) الرئيسية المعروفة عند
الأحباش ، فإذا كانت هناك إشارات أو نوتات موسيقية أخرى ، فإنها لم تحصل
بعد على إقرار أو مصادقة الاستعمال ، لأننا لم نجدها قط مستخدمة فى المقامات
الموسيقية الأثيوبية الثلاثة ، التى ابتكرها القديس يارِد ، وذلك حتى تتطابق مع
تقليد الأثيوبيين فى الموسيقى ، وهو التقليد الذى أوحى به الروح القدس إلى هذا
القديس .

وسيكون بمقدورنا أن نحكم على خاصية كل من هذه الإشارات ، عن
طريق ماتم من تطبيقها فى هذه المقامات الثلاثة ، تلك التى سنقوم بالتعريف
بالميلودى الخاص بكل واحد منها .

(١) هناك اشارات كثيرة ولدت فيها نوعا من الشك لئلاها ، سواء بسبب من تعود
استخداماتها ، أو لأن بعضا منها لم يكن قد تشكل على نحو كامل أو تام ، وقد أوردنا هذه
الإشارات دون أن نتكهن من شرحها .

المبحث السابع

عن المقامات الرئيسية الثلاثة في الموسيقى الدينية عند الأثيوبيين ؛ الأغنيات مدونة بالإشارات الأثيوبية ومرتجة إلى نوتات الموسيقى الأوربية ، في كل واحد من هذه المقامات

حيث أن ميلوديات المقامات الرئيسية عند الأثيوبيين ، طبقا لمعتقداتهم ، قد جاءت في شكل معجزة أوحى بها إلى القديس يارد ، فإنها على وجه الترجيح ، لا تخضع في تكوينها لقواعد يمكن تفسيرها على غرار ذلك الميلودي الذي يتولد عن طريق الفن ، ولهذا السبب ، فإن القسس الأحباش لم يسعوا قط — فيما بدا لنا — إلى التعرف على تكويناتها ، وكل ما أمكنهم أن يقولوه لنا — في هذا الصدد — وما برهنت التجربة عليه ، هو أن ميلودي الأغنيات المخصصة لأيام الأعياد الكبرى قد جاء في مقام بالغ العلو (الجهازة) ، شديد الضجة ، أما ميلودي الأغاني المدخرة للأعياد من الدرجة الثانية ، أى تلك التى تنتمى إلى المقام الثانى ، فهى من طبقة أكثر اعتدالا وأقل ضجيجا ، وفى النهاية فقد جاء ميلودي أيام الراحة أكثر بساطة ، ومن مقام أكثر خفوتا عن الآخرين .

وقد اعتاد الأحباش أن يضعوا لكل أغنية نوته موسيقية (يلحنونها) في كل واحد من المقامات الثلاثة في الوقت نفسه ، وقد نتعرض نحن لارتكاب بعض الأخطاء إذا ما ابتعدنا عن عاداتهم تلك في اختيار الإشارات أو النوتات الموسيقية ، فحيث أن الإشارات الموسيقية المستخدمة بصفة خاصة في أيام الأعياد ، هى الوحيدة التى قد دونوها في كتبهم باللون الأحمر ، وحيث أن بعضا من بين الإشارات الأخرى المعروفة باللون الأسود ، يمكنه أن ينطبق في كل واحد من المقامات الثلاثة ، كما أن من بينها مالا يمكن تطبيقه إلا على المقامين الأخمين وحدهما ، ومنها في النهاية مالا يمكن استخدامه إلا في واحد منهما فقط ، فقد كان من اليسر أن تتشابه هذه الإشارات علينا ، ولهذا السبب فقد أثرتنا أن ننسخ هذه الأغنيات على النحو الذى دونت به في كتبهم ، وبدقة تامة ، وأن نذكر قرين كل إشارة اللون الذى يميزها ، واسمها ، وكذلك الملاحظات التى قدمها لنا عنها ، هؤلاء القسس الأحباش .

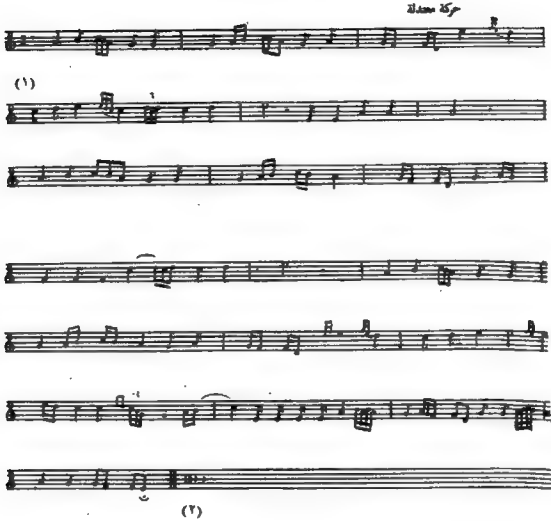
جيز زليما
نعم أو مقام الجيز - أو مقام
أيام الراحة

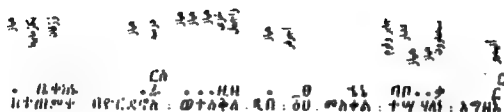
$\begin{matrix} \text{A} & \text{B} & \text{C} & \text{D} & \text{E} & \text{F} \\ \text{G} & \text{H} & \text{I} & \text{J} & \text{K} & \text{L} \end{matrix}$
 000000 000000 000000 000000 000000 000000
 000000 000000 000000 000000 000000 000000
 000000 000000 000000 000000 000000 000000

$\begin{matrix} \text{A} & \text{B} & \text{C} & \text{D} & \text{E} & \text{F} \\ \text{G} & \text{H} & \text{I} & \text{J} & \text{K} & \text{L} \end{matrix}$
 000000 000000 000000 000000 000000 000000
 000000 000000 000000 000000 000000 000000
 000000 000000 000000 000000 000000 000000

$\begin{matrix} \text{A} & \text{B} & \text{C} & \text{D} & \text{E} & \text{F} \\ \text{G} & \text{H} & \text{I} & \text{J} & \text{K} & \text{L} \end{matrix}$
 000000 000000 000000 000000 000000 000000
 000000 000000 000000 000000 000000 000000
 000000 000000 000000 000000 000000 000000

مقام جيز أو مقام (أو لحن) أيام الراحة
(السلم الموسيقى والغناء)





الحن أو مقام إينزل
للأهم الصيام، وأثناء الصوم الكبير، ولوقفات (ليلة)
الأعياد، وللحفلات الجنائزية





نص الغناء أو الأنشاد :

حَقْدوس جزيا فير
 حَقْدوس حا ياله
 حَقْدوس هياو زالى زيه ماوته
 زاتا ولدائى رهامى
 أمكد دستى دينجلى
 تيساها لىنى إيجيزيا
 زاتاتم خُفانى يور دينوسى
 واتا سنخقلا ديفى إطا ماكالى
 تيساهاالى نيجيزيا

(ويغنى هذا النشيد أيضا فى المقام أراوى وعندهذا بدأ
 فى رباعية زائدة عن المقام السابق ، على هذا النحو)



أراوى زَمَلا

أى مقام الأراوى أى نغم أو لحن الأعياد الكبرى
 (السلم الموسيقى والغناء)

A y nou - - - - ba - za - - - - la le oul - y - e - -

(١)

nou me - guc - te ze - ye - rse - ba he A - - y - nou

- - - - la - le oul - y - e - non ger - - - - na - y

a - y - nou - - - - a - lo - - - - ti - e - te a - y - e -

nou Se - me za - we - blo la - e - la seyllet - - - -

zeitos - - - - e - ves - la.

(سبق أن قدمنا نص هذه الاغنية بالحروف العربية)

(١) هذا الدور أو المقطع الشعري يفتى مرتين ؛ ومع ذلك فبدءا من كلمة زانا والدا ، فإن ما هو مكتوب في السطر التالي ، على النحو الذي نراه عليه ؛ يحل محل ما دوناه نحن تحت موسيقى هذا الدور مباشرة .

الفصل الخامس

موسيقى الأقباط

إذا كان قد بقي في مصر ، جدلا ، بعض أثر من الموسيقى القديمة لهذا البلد ، تلك التي امتدح لنا أفلاطون كمالها ونضجها التامين ، الباعثين على الإعجاب الشديد ، فلا بد لنا أن نبحث عن مثل هذا الأثر في غناء الأقباط ، مادام هذا النفر من المصريين هم أهل هذه البلاد (الأصليين) ؛ ومع ذلك فبرغم أنه يناط بهم وحدهم أن ينقلوا إلينا نظاما ثمينا لهذا الحد ، عن حكمة أجدادهم ، فإنهم قد أهملوا هذه المنية ، كما قد أهملوا كل مميزاتهم وحقوقهم الأخرى ؛ فحيث قد اعتاد هؤلاء ، منذ قرون طويلة ، على أن يدعوا أنفسهم يعاملون كأجانب في بلدهم ، وعلى أن يروا مصر وهي تحكم بموجب قوانين تخالف قوانينهم هم (!) فقد بات هؤلاء(*) غير مهالين تجاه كل ما من شأنه أن يشرف وطنهم ، فالشرامة والبخل اللذان يحركان الآن ، وحدهما ، كل أعمالهم وسلوكهم ، قد نأياهم كثيرا من محبة العلوم والفنون ، لدرجة لا يستشعرون معها ، في أنفسهم ، بأقل رغبة في أن يبرزوا فيها ؛ ولهذا السبب نجدهم ، من بين كل سكان مصر ، مع استثناءات نادرة ، هم أكثر الناس جهالة ، وأشدهم سذاجة .

لذلك كله ، فليس هناك شيء له بعض قيمة يمكننا أن نقوله عن موسيقاهم ، ولهذا السبب كذلك ، فإننا بدلا من أن نبدأ بهذه الموسيقى عند عرضنا للحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر بين الأفريقيين (!) فقد رأيناها غير جدية بأن تشغل إلا هذه المكانة الأخيعة ، وأن تأتى في ذيل القائمة .

(*) من نافذة القول أن نذكر أننا ننقل هنا بأمانة ما يقوله المؤلف بنصه وروحه ، ومع ذلك فلا يفوتنا أن نسجل عليه ما يقع فيه من تناقض يتضح بجملاء حتى في منهاج عرضه لمادته هو ، ومثال ذلك ، الموضع الذي وضع فيه الموسيقى القبطية في دراسته ، بالإضافة إلى ما سبق أن قرره من أن تلاوة القرآن الكريم إنما هي أثر من آثار الإنشاد الخطابي الذي كان يمارس في مصر القديمة ، ثم يتحدث المؤلف دون مراجعة منه نفسه عن أهل أصليين للبلاد وأهل غير أصليين (! !) (المترجم) .

ولو أن أغنيات الأقباط كانت مقبولة أو مناسبة بقدر ما هي رتيبة تبعث على الضيق ، لكان لنا أن نقارنها بالأناشيد التي كان يوتلها الكهان القدامى على الحركات السبع ، على شرف أوزيميس ، وعلى غرار هؤلاء الكهان ، فإن الأقباط كذلك لا يحتاجون إلا حركة واحدة ليستمر غناؤهم (عليها) لمدة ربع الساعة ، وليس من النادر أن نجدهم يطيلون لمدة تزيد على ثلث الساعة في ترغيمهم بكلمة واحدة هي هليلوليا .

وإذ تؤدي كل الترانيم الدينية على هذا النحو ، فلنا أن نتصور وبسهولة ، لماذا يأتي قدامسهم على هذا النحو المفرط في طوله ، ولهذا السبب فيسبون في الحقيقة عذابا نكالا لهم أن يضطروا لحضوره ، وبصفة خاصة حين لا يؤذن له بالجلوس ، ولا حتى بأن يجثوا على ركبتيهم ولا بأن يقولوا على أية صورة سوى واقفين ، في كنائسهم ، مالم يحرص هؤلاء على أن يتزودوا بدعامة (عصا) طويلة تسمى بالعريية : عَكَاز^(١) ،

(١) يسمى الصليب المزدوج الذي يحمله بطريرك الأقباط كذلك : عَكَازٍ مجزؤ ، ألا يمكن أن تكون هذه الكلمة العربية هي الأصل الذي جاء منه اسم إيكاس echasse الذي نطلقه على العصي الطويلة ، التي يوجد عندنا نحو منتصفها نوع من الركاب توضع فيه القدم ، والتي يستخدمها عادي سكان براري بوردو ؟ لقد بدا لنا الأمر مرجحا لحد كبير إذ أننا قد تعرفنا في اللغة العربية على عدد هائل من الكلمات ذات شبه كبير ، من حيث معناها ومعناها ، مع كلمات من لغتنا ، ولعل هذه الكلمات قد أخذت عن المؤرخين الأول للحروب الصليبية مثال ذلك اسم نقر naquires ، الذي أطلق على الطبول في فرنسا في نحو القرن الرابع عشر ، فهذا الاسم يأتي بوضوح من كلمة نقارية ، التي تدل في العربية دوما على الآلة الموسيقية نفسها ، ولعل هذا هو السبب في أننا نجد فرواسار Froissart يطلق اسم نقر على الطبول في الكتاب الأول من تاريخه ، ص ١٧٠ حين يقول :

« وركب الملك حصانه ، وسار في موكبه ، متجها نحو كاليه ، ودخل المدينة على أصوات الأبواق والدفوف والنقر » ؛ وحين يقول في الكتاب الرابع من هذا التاريخ ، ص ٢٥٧ ، وهو يتحدث عن إبحار دوق بورجونى ، وجنفا في حملة على بلاد الير : كان أمرا جيليا يمت على السرور أن نسمع هذه الأبواق وهذه المزامر تصدح وتقر ، ... وآلات أخرى تحدث ضجيجها مثل البياوليس ... والنقر ... وكانت أصوات البشر تختلط بصخب هذا الأنغام لين صداها بعرض البحر [جاء هذا النص في اللغة الفرنسية القديمة] .

يضعونه تحت إبطهم كى يتكوا ويتساندوا طيلة هذا الوقت ، أما نحن ، وقد حضرنا لمرات عديدة قداساتهم ، واضطربنا ، لعدم وجود عكاز معنا كى نتكىء عليه ، لأن نستند بظهورنا إلى الحائط ، فلم نكن نخرج من هذه القداسات إلا وقد تغيرت سيقاننا من التعب ، وإلا وقد أترعت نفوسنا ملالة وضجرا .

وفى الوقت نفسه ، فإننا لا نعتقد أن ذلك قد أثر فى رأى الذى كونه عن ترانيمهم ، ولا نعتقد كذلك أن من الظلم من جانبنا أن نقرر بألا شىء أكثر خلوا من المعنى وأكثر بعثا على السقم والضمجر ، من الميلودى الذى تتألف عليه هذه التراتيل ، وفضلا عن ذلك فإننا لم نتوقف عند الانطباع الأول الذى تلقيناه عنها ، ذلك أننا حين أدركنا أننا لم نحرز نجاحا فى فهم بعض أمور فى هذا الميلودى البدائى والوحشى والباعث على التعاس ، وحيث ظننا أن أمورا كهذه لم تأت إلا بسبب من تشتت انتباهنا ، نتيجة للوضع المؤلم والشاق الذى نجد أنفسنا فيه عند سماعه داخل الكنيسة ، فقد واتتنا الحمية والشجاعة ، لحد استدعينا معه واحدا من أمهر المرتلين الأقباط ، حتى نرى ما إن كنا نستطيع فى النهاية أن نميز بعض شىء من وراء هذه التنغيمات العاجزة والفقيرة والباروكية (أى المليقة بالزخارف) فى هذه الترانيم ؛ لكن هذه التجربة لم تفعل سوى أن جاءت تطابق وتدعم حكمتنا الأول ، وبمعنى آخر ، فإن الطريقة الكيبية العيوس والغائرة ، التى غنى بها صديقنا القبطى ، قد دعمت رأينا هذا أكثر من دى قبل .

فبعد أن استمعنا إلى الترتيلة الأولى ، وكانت من نوع هليلويا استعدادنا إياها حتى نتمكن من نسخها ، لكننا لم نستطع أن نحدد طبيعة الأثر الذى أحدثته فينا ، لقد كان غناء المصريين (*) يمزق أذاننا ، فجاء هذا (الغناء القبطى) أسوأ بكثير ، لقد

= ولم يعرف لآبورد laborde مؤلفه دراسة حول الموسيقى . هذه الآلة ، وربما لا يوجد فى أوروبا اليوم شخص واحد يعرف ما تعنيه ، ولابد أننا بدورنا ، كنا سنجهلها بالمثل ، لو لم نكن قد غلدونا ، ونحن فى مصر ، فى وضع يسمح لنا بأن نعقد مثل هذه المقابلة .

(*) يقصد الغناء العربى المصرى ، وهذا خلط آخر يقع فيه المؤلف مع نفسه ، انظر للتطبيق السابق فى هذا الصدد (المترجم) .

كان ينثر في كل حواسنا نوعا من السقم (*) تمجده قلوبنا وترهقه أرواحنا لدرجة لا يمكن احتياها ، ومع ذلك فقد كان علينا أن نمضي قدما حتى النهاية ، مادامنا قد بدأنا الأمر وأخذناه على عاتقنا ، وعندما انتهت هذه الأغنية الأولى ، سألنا القبطي ما إن لم يكن هناك ضرب آخر من الغناء يتم في كنيسة ، وقد كنا نظن الأمور على هذا النحو (أى أنه ليس هناك ضرب آخر من الغناء يتم في الكنيسة) فأجابنا بأن العكس هو الصحيح ، وأنه توجد عشر أنغام أو مقامات مختلفة ، وكان علينا أن نذعن لسماعه يغنى بكل هذه المقامات العشرة ، وسرعان ما أمسينا في حالة لم نكن لتبينها ، لقد تحدثت طلبة آذاننا ، ووهن إلتبائها لحد لم نعد معه نستمع إليه إلا كما يستمع إنسان أخذ يغط في نومه ، وربما لو كان القبطي قد انصرف دون أن يخبرنا لما كنا قد تنبها لانصرافه ، إذ كان السبات الذي ألقانا فيه غناؤه عميقا ، ويستطيع القاريء أن يستنتج أننا لم نجد ما يفرينا على أن نستعيده إياها حتى يسهل علينا نسخها ، ونحن نعترف بوازع من ضميرنا بأننا لم نفكر في ذلك أصلا ، فلقد كان يستحيل علينا ، فضلا عن ذلك ، أن نأخذ عاتقنا أن نطلب ذلك إليه ، وحتى يقدر القاريء لماذا خارت عزيمتنا في هذا الصدد ، وكذلك النفور الذي بثته فينا تلك التراتيل القبطية ، فإننا نكتفي دون شك — بأن نقدم هنا الأغنية التي نسخناها .

هليلوليا — أغنية قبطية (ترتيل)

حركة بسيطة معزجة



(*) الترجمة بتصرف تقتضيه اللياقة . (المترجم) .

[illegible]

الباب الثاني

عن موسيقى بعض الشعوب الآسيوية
والأفريقية

الفصل الأول

حول فن الموسيقى عند الفرس : الأغنيات الفارسية

والتركية

يستحق الفرس بمجدارة ، أن نضعهم على رأس القائمة حين نتناول بالحديث موسيقى شعوب آسيا ، ورغم أن أبناء هذه الأمة يوجدون بأعداد كبيرة في القاهرة ، فإنهم لا يقطنون قط ، في هذه المدينة ، في أحياء تقتصر عليهم ، ذلك أنهم مسلمون ، وهم ينتشرون فيها كأبناء البلد أنفسهم ، في كل أرجائها ، وإن يكن طابعهم يميزهم على الدوام ، لحد يستطيع المرء معه أن يميزهم عن المصريين ؛ وهم يغنون بشكل مستساغ وبإحساس كاف ، فهم يمثلون بالنسبة لشعوب أفريقيا وآسيا ، ما يمثله الايطاليون بالنسبة لشعوب أوروبا .

وقد تفوق الفرس ، فيما مضى ، على كل الشعوب الأخرى في الشرق ، في العلوم والفنون ، ولا تزال عبقرتهم تعوضهم ، اليوم ، عما فقدوه من هذه الناحية ، وحيث يمثل هؤلاء حيوية ، ويتوقدون عاطفة ، فإنهم يبرزون الأتراك والعرب في رهاقة أرواحهم ، وانطلاق خيالهم ، وطلاوة لغتهم وفتنة أشعارهم ، ورقة أذواقهم فيما يتصل بفن الموسيقى ، ولما كانوا — هم — أساتذة للعرب في هذا المجال ، فإن لديهم المبادئ نفسها التي نغدها لدى هؤلاء ، وإن كانت لهم في هذا الصدد تطبيقات أكثر إمتاعا .

وكنا قد جمعنا الكثير من الأغنيات والألحان الراقصة التركية والفارسية ، كان بمقدورها أن تمنحنا فكرة طيبة للغاية عن عبقرية وذوق هذه الشعوب بخصوص الموسيقى ، ومع ذلك فلم يبق معنا من كل ما جمعناه سوى أغنية تركية كاملة ، أما بقية الأغنيات ، وكذلك كل ما كنا قد جمعناه من ملاحظات حول موسيقى الهنود ، بالإضافة إلى اثنتي عشرة أغنية هندية ، مع مخطوطات نأسف عليها أسفا أشد وأكبر ، فقد بليت وتمغنت في صندوق من صناديق أمتعتنا اخترقته المياه الآسنة في قاع

السفينة ^(١) التي حملتنا ونحن عائدون من مصر إلى فرنسا ، ولا بد أن هذه المياه قد بقيت بهذا الصندوق لفترة طويلة ، فلقد كان طريق عودتنا شاقا ، واستغرق ما يزيد على أشهر ثلاثة .

وإليك الأغنية التي أسعدنا الحظ بالاحتفاظ بها ، وبإمكانها أن تعطينا فكرة عن الميلودي البسيط والرقيق ، الذي لبقية الأغنيات التي فقدناها .

أغنية تركية من إيقاع الرجز ^(٢)



أسدى نسيم نو بهار آجلدى كلر صبحدم
أجسن يزمد كوكلمز ساق مدد صون جام جم

وقد نقلنا الشكل الاملائي لكلمات هذا المقطع تبعا لنطق الأتندي الذي أملاها علينا ، وإن كنا لم نعرف بدرجة كافية النطق الصحيح للغة التركية ، حتى نتبين ما إن كانت الكلمات قد أمليت علينا طبقا للنطق الخالص لهذه الأغنية ، بل إن هناك ما يدعوننا للارتياح فيها ما دام المستشرق الشهير ، المسيو سلفستر دى ساسي ،

(١) كان على ظهر هذه السفينة خيول كان بولها يفرق القاع ، ورغم أن العاملين بالسفينة كانوا يحرصون ، بأكثر قدر من العناية ، على تصريف بول الخيل كل يوم ، فقد كان يتبقى منه قدر يكفى كى يضر حقائبنا وصناديقنا .

(٢) يتألف هذا الإيقاع على هذا النحو :

o-o, o-o, o-o, o-o

فإذا كان الغناء مصحوبا بآلات إيقاع فإن هذا الإيقاع هو الذى سينظم هؤلاء الذين فون على هذه الآلات .

وهو من ندين له بهذه الترجمة (الفرنسية) ، تبعا لهذا النص ، يكتب الكلمات على هذا النحو :

أسدى نسيمي نوبهار آتشيلدى جوللر صبحدم
 أجون بيزمده جنجلر ساقى مدد جام جم^(١)
 ومعناها (طبقا للنص أو الترجمة الفرنسية) :

أسدى .، لقد تفتحت ورود الصباح عند هبوب نسيمات الربيع ، فلتفتح قلوبنا
 كذلك فى داخلنا ، فانهض لنجدتنا وقدم لنا كأس جمشيد .

(١) جم هو اسم ملك القريش .

الفصل الثاني

حول موسيقى السريان

بحثنا لمدة طويلة ، وبدون جدوى في الاسكندرية ، ورشيد والقاهرة عن سورين (سريان) محترفون الموسيقى ، أو عن أى شخص يحوز بعض فكرة موضوعية حول مبادئ وقواعد الميلودى السرياني ، أما الشخص الوحيد الذى توصلنا فيه أنه يحوز مثل هذه المعرفة المحدودة عن الغناء السرياني ، فكان قسا يعقوبيا ينتمى إلى هذه الأمة (السريان) ، وعن طريقه حصلنا على ما نورد هنا .

لم يكتب السريان شيئا عن هذا الفن ، بل ليست لديهم قط كذلك كتب دونت فيها أغانياتهم ، وكل ما يعرفونه في هذا الصدد قد تعلموه عن طريق الممارسة وحدها ، وهو الأمر الذى كان متبعا داخل الكنيسة الأصلية (لهذا المذهب) ، ولم يحدث أن بدأ السريان في أماكن عدة في تدوين نوتة لأغانياتهم الدينية إلا في القرن الرابع ، وإن لم يكونوا ، فيما يبدو قد اتبعوا قط هذه الوسيلة نفسها للحفاظ على أغانياتهم ونقلها (من جيل لآخر) .

ويوجد عند هؤلاء السريان ضربان من الغناء كما أن لديهم مذهبين ، أقام أركان أحدهما القديس إفرم^(١) ، وأسس الآخر تلميذ لأوثيوخوس يسمى يعقوب ، وهم يطلقون على أغانيات (أو ترانيل) مذهب القديس أفرم إسم : مسخوهتو إفرميوتو ؛ ويطلقون على ترانيل مذهب يعقوب إسم : مسخوهتو يعقوبيوتو .

ويتألف كل واحد من هذين الضربين من الغناء من ثمانية أنغام أو مقامات مختلفة ؛ أما ميلودى مقامات المذهب الأفرمي (أفرميوتو) ، ويبدو وكأن واضعه قد ولد في بلد تجاور فارس كان يتردد عليها بصفة شبه دائمة الأغريق القدماء^(٢) ، وهو

(١) القديس إفرم شامسى في كنيسة إيسا تألق في عام ٣٧٠ ؛ أما الغناء الذى نظمه فيمكن أن يكون من عصر أكثر قدما من الغناء الخاص بمذهب القديس امرواز ؛ ولعله قد مضت عليه اليوم ١٤٤٢ سنة . [وإيسا قديما ، هى إحدى بلاد ما بين النهرين ، وكانت عاصمة إحدى المقاطعات الصليبية التى أنشأها جودفرى دى بويون أحد قادة الحروب الصليبية الأولى ، وهى اليوم مدينة أورفا في تركيا - المترجم] .

(٢) فهو ينتمى أصلا إلى بلاد ما بين النهرين ، مسقط رأسه .

ما يلحمه المرء بلدرجة أكبر ، حين يقوم بالمقارنة بين هذا الميلودى وبين ميلودى أغنيات وتراتيل المذهب يعقوبى ؛ إذ تتعارض الأغنيات والتراتيل الأخيرة كلية ، مع الأوليات ، وفى واقع الأمر فإن المرء فى ميلودى « اليعقوبيتو » يتعرف على الزخارف المتكلفة والذوق الممجوج الذى شعوب آسيا الصغرى ، متداخلة مع فظاظاة الميلودى العربى^(١)

وقد التزمنا هنا ، كما التزمنا فى كل ما سبق ، وفى كل موضع ينبغى أن يكون الأمر فيه على هذا النحو ، بأن نقدم ، بقدر ما نطوق من الأمانة ، لفظ وكلمات وميلودى وإيقاع الأغنيات ، وبفعل هذه الدقة ، والتى قاربت مرتبة الوسوسة حتى فى أدق الأشياء ، احتفظنا لكل أغنيات الشعوب بطابعها القومى ، وقدمنا لفظ الكلمات كما سمعناها من أبناء هذه البلاد أنفسهم ، مع التجاوزات التى تقبلها العادة أو الغناء نفسه ، عند كل شعب من هذه الشعوب ؛ ونرجو ألا يكون ما نقدمه هنا خلوا من الفائدة أو أن يمر عليه مرور الكرام أولئك الذين يحكفون فى أوروبا على دراسة اللغات الشرقية ، وبصفة خاصة الفرنسيون منهم ، الذين لا يستطيعون بعد نطق كلمات هذه اللغة بشكل مكتمل ، حيث لم يروا بعد كلمات هذه اللغات الغريبة عليهم ، وقد كتبت طبقا للهجاء الفرنسى .

ومن هذه الزاوية ، فقد كنا نأمل أن نضاعف فى بعض الأحيان ومن الأمثلة والملاحظات ! لكننا كنا نعجم عن ذلك خشية أن يعاب علينا أننا قد ألحنا ، بقدر مبالغ فيه ، على أمور تتجاوز بعض الشيء نطاق الحدود الصارمة لموضوعنا .

وحيث لم يكن بمقدورنا أن نعطي تفصيلات حول فن الموسيقى السريانية ، فسكتفى بتقديم أغنيات من المقامات أو الطبقات أو الأنغام الثمانية المختلفة ، تبعا لهذه الطقوس أو تلك (التى تؤدى هذه الأغنيات أو التراتيل خلالها) مع نص الكلمات بالسريانية بالإضافة إلى نطقها فى حروف (فرنسية) .

(١) عبثا يبحث المرء عن مثل هذه التفرقة فى مؤلف كيرش الذى أشرنا إليه من قبل ؛ بل إن من الضروري أن نغمر مرة أخرى من أن ما كتبه هذا المؤلف عن موسيقى شعوب الشرق ، يتعارض كلية مع الواقع فيما يخص الغناء والإيقاع والموسيقى ، بل إنه بالغ الخطأ ، وغير دقيق بالرة ، فيما يتعلق بهجاء ونطق الكلمات .

محمداً احمد

هذا هو محمد احمد ، وهو محمد احمد ، وهذا هو محمد احمد
هذا هو محمد احمد

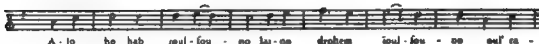
مسخو هو أفريسيو^(١)

(الغناء الديني المستخدم في طقوس مذهب القديس أفريم)

ألهو هب أيولفونو لاينو دروهم أيولفونو والعربو
ذمالف سخافير عييد دويى ريو بملكوتك ،

المقام أو النغم الأول^(٢)

حركة معتدلة



A - lo ho hab raul - fou - no lai - no drohem soul - fou - no euf ra -



la deialci saba - tir a' - be - dohy sa - be be - mal - tou - toth.

(١) لا يستوجب الأمر قط نطق حرف السين في كلمة مسخو هو ولا في كل الكلمات الأخرى كذلك التى يسبق فيها هذا الحرف حرف الحاء (ch) ؛ لكننا اعتقدنا أنه لا ينبغي علينا أن نبتعد عن العادة التى استقرت على يد المستشرقين المرموقين ، والتى يتبعونها عادة في مثل هذه الحالات .

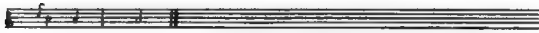
(٢) نقلنا كل هذه المقامات على حالها لأننا لم نلق كبير بال للدرجة النغمية التى اختارها القس السرياني ؛ ومع ذلك فلكى نشيع الفضول فسوف نقول بأن المقام الأول يبدأ كما نظن بالنغمة مى من خفيض صوت القطع ؛ وأن المقام الثانى يبدأ بالنغمة رى من وسط الصوت نفسه ، والمقام الثالث بالنغمة لا من الوسيط بالمثل ؛ والسابع بالنغمة سول من الوسيط على الدوام ؛ ويبدأ المقام الخامس بالنغمة لا ، والسادس بالنغمة مى ها ، والسابع بالنغمة مى ، والثامن بالنغمة سول ، من الوسيط على الدوام .

المقام أو النغم الثاني

حركة معتدلة



(١)



المقام أو النغم الثالث

حركة خفيفة



المقام أو النغم الرابع

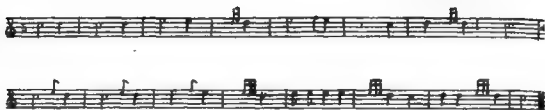
حركة معتدلة



(١) المقاطع أو الحروف المكتوبة بحروف مائلة أضيفت عند الغناء بمعرفة القس السرياني ، وهذه الإضافة أمر شائع بين مغني الشرق .

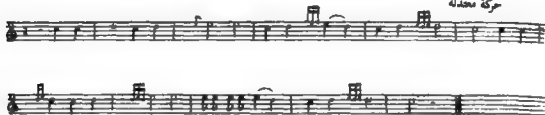
المقام أو النغم الخامس

حركة معدلة



المقام أو النغم السادس

حركة معدلة



المقام أو النغم السابع

حركة طبيعية



المقام أو النغم الثامن

حركة معدلة





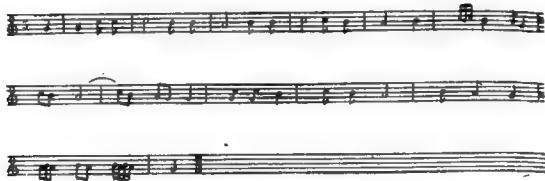
المقام أو النغم الثالث

حركة خفيفة



المقام أو النغم الرابع

حركة خفيفة



المقام أو النغم الخامس

حركة خفيفة



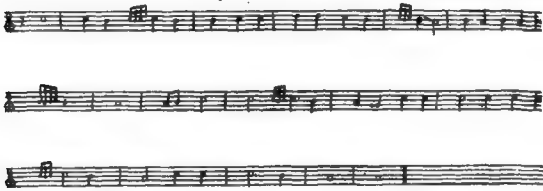
المقام أو النغم السادس

حركة خفيفة



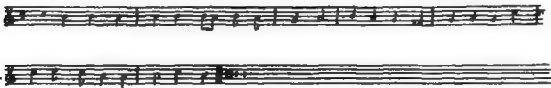
المقام أو النغم السابع

حركة بطيئة



المقام أو النغم الثامن

حركة خفيفة



الفصل الثالث

عن الموسيقى الأرمنية

المبحث الأول

حول طبيعة وغواص الغناء الدينى بصفة عامة
وعند الزمن بصفة خاصة ؛ وحول حجم الثقافة
الموسيقية التى وجدنا عليها النشد الأول فى الكنيسة
الأنجليكانية هؤلاء الأقوام فى القاهرة ، مع عرض
موجز لما عرفناه منه حول طبيعة هذا الفن

كان الضرب من الغناء الذى بدنا لنا ، وبالضرورة ، أكثر جدارة من غيو
باهتمام الدارسين هو الغناء الدينى ، فهذا الضرب من الغناء هو أكثر ضروب الغناء
صرامة ، وأثبتها فى الاحتفاظ بالطابع القومى لشعب ما ، لأنه أقل من غيو عرضة
للتغييرات المستمرة التى تخضع لها الضروب الأخرى ، بفعل عدم ثبات الذوق العام ،
وبفعل تقلب الأهواء ، وبفعل نزوات الفنانين أنفسهم فى بعض الأحيان ، وبالإضافة
إلى ذلك فإن هذا الغناء الدينى لا يستعير كذلك ، كما تفعل ذلك ضروب الغناء
(الدنيوية) الأخرى ، الحلى الأجنبية والزخارف الغريبة ، وهكذا فإنها على عكس
أغنيات المجتمع ، تلك التى تسخر مياهاجها فى إنشاء علاقات المودة بين البشر ،
والتقريب بينهم ، بفعل ما تحدثه من بهجة ، مهما تكن الأمة التى ينتمى إليها كل فريق
منهم ، تسعى لانتزاع الانسان من الانسان ، فهى أكثر تشددا ، كى توحيده بإلهه ،
ولكى توحى إليه بالتالى بأن يتعد عن كل ما من شأنه أن يحرف أو يمسخ طبيعته
الخاصة ، فهذه الأغنيات الدينية إذن هى التعبير عن الروح ، متحررة خالصة من
أباطيل العالم ، متجاوزة كل الحجب الدنيوية بسبب طبيعتها القانية بقدر ما هو
بسبب من عظمة وقوة بارئها الذى تلتبس رحمة ، هذه الأغاني إذن ، هى فى النهاية ،
صدى هذه الأرواح بكل طهارتها الأصلية .

فلنقارن إذن الأغنيات الدينية عند الشعوب المختلفة ، فيما بينها ولنتفحصها
مد ذلك منفصلة متفرقة ، ولسوف نلمح على الفور هذا الاختلاف الصارم ،
الباعث على الدهشة ، الذى يميز كلا منها عن الأخرى ، ولسوف نكتشف دون
شقة ، رابطة المصاهرة الحميمة القائمة بين طابع اللحن (الميلودى) فى صنف هذا

الضرب من الغناء ، وبين الطابع الخاص بأمة الشخص الذى قام بابتكارها .

ولعله لا توجد أمة تجعل أغانيها من هذه المصاهرة أمرا ملموسا أكثر مما تفعل أغنيات الأرمن ، فيملودى هذه الأغنيات ، وهو مرح أكثر منه حزينا ، لانفوح مع ذلك عن مرح ولدته اللذة ، إنما هو مرح السعادة التى يستشعرها قوم نشطاء بالطبيعة ، جادون ، يجدون لذتهم فى العمل ، لم يعرفوا الضيق قط ^(١) ، ولسنا نعتقد أن بالامكان أن نصف أو نرسم استعداداتهم ومواهبهم المثيرة ، بحبوبة وحقيقة أفضل مما يفعل ميلودى أغانيهم ، كما لا نستطيع أن نعطي فكرة أكثر دقة عن طابعهم وتقاليدهم ، عن تلك الفكرة الناتجة عن المشاعر التى يولدها هذا الميلودى ، أو على الأقل فإنه قد زاد اقتناعنا بذلك أكثر وأكثر مع احتكاكنا بأبناء هذه الأمة ، ومعرفتنا إياهم بشكل أفضل ، ولابد أنه يحق لنا أن نشر بالرضى إذ اكتشفنا ، بسهولة ماثلة ، قواعد الفن الذى نظمت فيه هذه الأغنيات ، ولا يعد المطران الأرمنى الموجود بالقاهرة مستوعبا قط ، عن أننا لم نحصل على كل المعلومات التى كنا نود الحصول عليها حول هذه النقطة ، فلقد أبدى استعداده ، فى مجاملة رقيقة تتأجج حماسة ، لتقديم العون إلى بحوثنا ، بل لقد كلف المنشد الأول لكنيستته بأن يساعدنا فى أهدافنا ، وذلك بأن يمدنا بكل ما يعرفه حول فنه ، ورغم أن هذا المنشد يعرف القراءة والكتابة والغناء ، فقد بدا لنا أقل علما ، سواء فيما يتصل بنظرية الموسيقى الأرمنية ، أو فيما يتصل بممارستها ، ولقد كتب لنا ودون النوتة ، وغنى بالأرمنية الألحان أو المقامات الثمانية الخاصة بالغناء الدينى ، كما غنى اللحن التاسع المستخلص من هذه الألحان ، ونسخناها نحن بعد ذلك فى نوتات أو إشارات موسيقية أوربية ، كذلك فقد خطت لنا كل العلامات أو الحروف التى تشير إلى النغمات الموسيقية ، وإلى التغيرات المختلفة

(١) لا ينبغي علينا لكى نحكم جيدا على طبيعة وطابع الغناء الدينى عند الأرمن ، أن نتوقف لا عند الفن ولا عند الفروق اللذين يكونان هذا الميلودى ، لأن تلك الأمور ، فى العادة ، تكون مكسبة أو مستعارة ، وهكذا فليس علينا أن نسترشد إلا بالانطباع ، وحده ، الذى يولده فى الحواس وفى الروح ، الأثر العام من كل مجموع هذا الميلودى ، إن لم نشأ أن نجعل أنفسنا عرضة لأن نصدر حكما طبقا لأفكارنا المسبقة أكثر مما تصدره تبعه للاحاساس الذى شعرنا به .

التي يمر بها الصوت البشرى وهو يؤدي هذه الأغنيات ، لكننا عبثا نسعى للحصول منه على تفسير واضح وموضوعي ، لكنه لم يسع قط كي يجعل من نفسه غير مفهوم لنا . كلا فلقد حدث ذلك لأنه على وجه الدقة لم تكن لديه هو نفسه فكرة دقيقة عن الأمر ، مع أننا كنا نتوقع منه أن يكون عارفا بخصائصها واستخداماتها ، طالما هو يقوم بتطبيقاتها كل يوم في مجال الممارسة العملية ، ومع ذلك فحيث أن هذه العلامات ليست لها قط أية علاقة بالعلامات الموسيقية التي لدينا ، وحيث لا تشير هذه العلامات الأرمينية إلى نعمات منفصلة بقدر ما تشير إلى تغييرات في طبقة الصوت ، أو إلى إطالة في النغم ، أو إلى وقفة قصيرة للصوت البشرى ، فقد كان عسيرا على هذا المنشد أن يعبر عن نفسه لنا بقدر ما كان عسيرا علينا أن نفهمه جيدا باللغة العربية التي كان — هو — يتكلمها بصعوبة وبلكنة أرمينية ، والتي كانت مع ذلك هي اللغة الوحيدة التي نستطيع هو ونحن أن نتبادل من خلالها أفكارنا ، وهكذا كان علينا أن نغبط أنفسنا بحق لأننا قد اجتزنا كل تلك العقبات ، ونجحنا في أن نضيف عدة أفكار جديدة إلى تلك التي كانت لدينا من قبل عن هذه الموسيقى ، وأن نتصن من نشرها

المبحث الثاني

عن نشأة وإبتكار الموسيقى الحالية عند الأرمن

ينسب الأرمن نشأة موسيقاهم الحالية إلى كشف معجز تم في العام ٣٤٦ من ميلاد المسيح^(١) ، على يد واحد من بطاركتهم الأول اسمه ميسروب^(٢) ، لكننا لن نكرر هنا بالتفصيل ماقص علينا حول هذا الموضوع ، مادام الأمر معروفا بالفعل ، إذ يمجده القارىء في جزء كبير منه ويتوسع ، في مؤلف شرودر :

Shroder, Thesaurus linguae Armenicae antiquae et hodiernae , Diddert ,^(٣)
Pag .32 et suiv .

وهذا الكشف المعجزة الذى سنقدم في كلمات قصيرة قصة موجزة له ، يشبه كثيرا اكتشاف القديس يارد عند الأثيوبيين ، والذى أوردناه من قبل^(٤) ، فحيث كان يرغب ميسروب في أن تتم الصلوات والترانيم في الكنيسة باللغة الهايكانية ، وهى اللغة القديمة الخاصة بالأرمن وجهد لسنوات عديدة ، دون نجاح ، في اكتشاف حروف يمكنها أن تعبر بدقة عن نطق وغناء هذه اللغة ، وتحل محل (الحروف) الأولى التى ضاعت معالمها ولم تعد تستخدم قط منذ قد غزا الأعرىق والفرس أرمينيا ، وجعلها

(١) تعود موسيقى الأرمن طبقا لهذه الرواية ، إلى عصر أكثر تأخرًا عن موسيقى السهوان التى ابتكرها القديس إفرىم ، تلك التى كانت سابقة بالفعل على موسيقى الغناء الأمبروزى (نسبة إلى القديس امبروزيوس) ؛ وعلى هذا يكون عمر هذه الموسيقى اليوم ١٤٤٨ عاما ، وتكون هى ، بالتالى ، أقدم كل صنوف الموسيقى التى أعقبت الموسيقى القديمة التى كانت لدى الأعرىق .

(٢) كان المقر البطركى لميسروب يوجد في واجار شابات ، وهى واحدة من المدن الرئيسية في أرمينيا .

(٣) امستردام ، ١٧١١ .

(٤) انظر فيما سبق ، الباب الأول ، الفصل الرابع ، المبحث الأول .

من لغتهم اللغة المسيطرة ، عندئذ قام ميسروب برحلات عديدة ليلتمس النصح ، بخصوص مهمته ، من أكثر الناس علما في عصره ، دون أن يجنى كثيرا من وراء ذلك ، وفي النهاية وضع الرب نهاية لمحاولاته المرهقة والطويلة ، وذلك بأن أرسل إليه ، بيانا هو ناظم ، بلاكا كشف له عن هذه الحروف التي جد كثيرا في البحث عنها ^(١) ؛ وسرعان مابدأ ميسروب ، وقد تغلغل في روح الرب ، ينظم الأغنيات الدينية التي لم يتوقف استعمالها منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا ^(٢) .

(١) يظن كذلك أن عالما يدعى نيرسيس قد ساهم في اكتشاف هذه الحروف نفسها ، ولا يفرق الأرمن كثيرا بين العلامات العروضية أو الخاصة بلفظ الكلمات ، وبين إشارات الغناء ؛ ومن المعروف أن النحو ، عند الاغريق القدماء وكذلك عند الرومان ، كان يشكل جزءا من الموسيقى . ولعل الشيء نفسه قد حدث عند الأرمن ، ولعل حروفهم الموسيقية كانت من النوع نفسه الذي استحدثه إيزوكراتوس حتى يعيد تثبيت العروض أو علم لفظ الكلمات أى تضميها في اللغة الاغريقية ، التي كانت قد بدأت بالفعل تتدهور في عصره .

والأمر المؤكد هو أن الأرمن يدخلون ضمن إشاراتهم الموسيقية ، يكاد يكون كل علامات العروض لديهم أو الاشارات الخاصة بالنطق وكذا علامات تنعيم الكلمات كما سنرى في بقية هذا الفصل .

(٢) ومع ذلك فلا يزال توجد بعض أغنيات دينية أخرى ينسب الأرمن شرف وجودها إلى اسحاق ، ولعله هو الشخص نفسه الذي يسميه شرودر البطريك اسحاق ، وهو الذي عكف على تطوير وتحسين وإذاعة اكتشاف ميسروب .

المبحث الثالث

حول الإشارات الموسيقية المستخدمة عند الأرمن

من المناسب ، قبل أن نقدم أمثلة للمقامات أو الألحان المختلفة للأغاني الدينية الأرمنية ، أن نعرف أولا بالإشارات أو الحروف التي يستخدمها هؤلاء الأرمن في تلويثها .

وهذه الإشارات أو العلامات تشير ، ليس فقط إلى تغييرات تتناول الصوت البشرى خلال الغناء ، وإنما كذلك التغييرات التي تتناوله أثناء الحديث ، ويبلغ عدد الإشارات الدالة على تغييرات في الصوت خلال الحديث أربعاً هي : النبرة أو الشكلة ، والطبقة ، والروح ، والعاطفة ؛ فالنبرة أو الشكلة تكون إما حادة جبهة (/) وإما غليظة خفيفة (\) أو ممدودة (ˆ) وتدل النبرة الحادة على أنه ينبغي رفع الصوت ، وتستخدم هذه الأفكار والنبي والطلب والاستفهام ، أما النبرة الغليظة فتدل على أن من الواجب أن تخفض الصوت ، وهذه توضع عادة فوق الصفات المستخدمة كظروف ، أو بدلا من حروف العطف ، وأما النغمة الممدودة فتنبه إلى أنه يلزم رفع وتخفيض الصوت على التعاقب ، وفي المقطع الصوتي نفسه ، أما الطبقة فتعني الاتكاء على الصوت ، وذلك يرفعه قليلا إلى ما فوق النبرة التي يشار إليها بالعلامة الحادة (/) ، أما عن الروح فهناك نوعان : ما يمكن تسميته بالروح الجافة أو الخشنة ، وما يمكن أن نطلق عليه اسم الروح العذبة أو الرقيقة (ˆ) وتوضع الأولى فوق الحرف الأرمني (Է)^(١) لتعطيه عندئذ نفس نطق حرف الواو (w) أما الثانية فتعني أنه ينبغي إخراج الصوت بركة .

أما بخصوص ما يطلق عليه اسم إشارات العاطفة ، فإنها تتصل كلها

(١) يجعل شرودر في كتابه : تفسير النحو الأرمني ، من هذا الحرف ، مقابلا لحرف

بالنحو ، ولم نلاحظ أنها قد استخدمت قط في محال الموسيقى ، ولهذا فإنها لم تدخل مثل الأخرى ، في عداد علامات الغناء .

وستقدم بعد ذلك العلامات الأولى بأسمائها مدونة بالأرمينية أولا ، ثم مكتوبة إملايا بحروفا اللاتينية طبقا للشكل الذى سمعناها تلفظ به ، ثم الترجمة اللاتينية التى أعطاها شرودر لها ، وفي النهاية أضفنا إليها ملاحظتنا ، ثم حواشى للتعريف بخصائصها وتطبيقاتها في مجالات استخدامها ، وكذلك بالطريقة التى قدمنا بها أسماءها .

المبحث الرابع

شرح العلامات أو الاشارات الموسيقية

المستخدمة في تدوين موسيقى الأرمن

كنا قد منينا النفس أننا ستتمكن من أن نفسر بطريقة موضوعية ، خاصة كل واحدة من الاشارات الموسيقية عند الأرمن ؛ وهذه الثقة فقد طلبنا أمثلة مفضة ، قمنا ، ونحن تحت تأثيرها ، بتدوين نوتة موسيقية لها ، ومع ذلك ، فبعد أن استنسختنا بالعلامات الأرمنية أغنيات من المقامات أو الألحان الثمانية ، وبعد أن ترجمناها إلى إشارات موسيقية أوربية ، استرعى إنتباهنا أن غالبية الأمثلة التي قدمت إلينا ، عن أثر هذه الاشارات ، لم تأت قط متفقة مع التأثير الناتج عن تطبيقاتها في مجال الممارسة ، وأنها لم تكن ، كذلك على الدوام ، هي نفسها في كتب اللحان ، ونتيجة لذلك فإننا لم نستطع المضي في تنفيذ مشروعنا حتى النهاية .

ومع ذلك ، فلم تزل تبقى أمور كثيرة لابد من معرفتها ، خاصة بالموسيقى الأرمنية ، تلك التي ينظر إليها شرويدر ، وهو محق ، باعتبارها فنا بالغ الصعوبة ، والتي كنا سنعد أنفسنا نعاء حقا ، لو أننا في ظروف مواتية مثل تلك التي وجدنا أنفسنا فيها (في مصر) ، لم نستطع أن نتعلم عنها شيئا يزيد على ما كان معروفا لنا (في أوربا) ، بالفعل ، منذ مائة عام عن هذه الموسيقى نفسها ، وعن الاشارات المستخدمة في تدوينها ؛ ولهذا السبب فسندقم بالترتيب كل هذه الاشارات ، مع شرح يفسر كل ما أمكننا أن نعرفه حول خاصية واستخدامات كل واحدة منها .

الاشارات الأرمنية وأسمائها باللغات المختلفة

شکل الاشارة	اسمها مكتوبا بالأرمنية	اسمها مكتوبا بالفرنسية	اسمها بالحروف العربية	اسمها باللاتينية حسب ترجمة شرودر لها
١	checht	ششت	celer	١
٢	pouch	پوش	spina	٢
٣	pouth	پوث	gravis	٣
٤	Barouk	باروك	curvus	٤
٥	Ergar	إرجار	Longus	٥
٦	sough	سوغ	Brevis	٦
٧	Sour	سور	Acutus	٧
٨	Thour	ثور	Acinaces	٨
٩	Dzouank	جونك	genus	٩
١٠	(١٧).....	١٠
١١	Thacht	ثاشت	concha	١١
١٢	Wolorka	ولوركا	circumflexus	١٢
١٣	Khountch	خونتش	Tripudium	١٣
١٤	wiernakhakh	ويرناخاخ	Elevatio	١٤
	wiernakhagh	ويرناخاخ		
١٥	Nierkhakhagh	نيرخناخاخ	Depressio	١٥
١٦	Piengoerdch ^(١)	بينجويردش	Bien uncum	١٦

شکل اسمها مکتوبا . اسمها مکتوبا اسمها بالحروف اسمها باللاتينية حسب
الاشارة بالأرمينية . بالفرنسية العربية ترجمة شرودر لما

choserovaeus	خوزيروآين	khoserouain	խօսերօւայն	١٧
genua	جانجينية	Dzanguener	Ժանգւնէր ¹⁸ (١)...	١٨
Euncum	إجويردش	Eggoerdch	էգգօրժ (١)...	١٩
Dzauncum	جاجويردش	Dzagoerdch	ճանգօրժ (٢)...	٢٠
implicatio	خوم	Khoum	խում.....	٢١
implicatio	باثوث	pathouth	թաթութ.....	٢٢
productio	خَرْخَشْ	kharkhach	քրքիք.....	٢٣
Tremulatio	هودا	Houda	հուճայ (٣)....	٢٤
Tactus	رارك	zark	զարկ.....	٢٥
.... ¹⁴ (١).....	٢٦
....	٢٧
....	٢٨
....	٢٩
....	خوزيروآين	khoserouain	٣٠
....	à deux points
....	خوزيروآين	khoserouain	٣١
....	un point
....	ويرناخاخ	wiernakhakh	٣٢
....	نيرخ ناخاخ	Nierkhakhagh	٣٣
....	إجويردش	Eggoerdch	٣٤
....	مزدوجة	double

شكل الإشارة	اسمها مكتوبا بالأرمينية	اسمها مكتوبا بالفرنسية	اسمها بالحروف العربية	اسمها باللاتينية حسب ترجمة شروجر لها
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣

الملاحظات (*) :

- (١) إشارة دالة على الطيقة ، وهى تعنى أنه ينبغي على المعنى أن يرفع صوته بعض الشيء مع إعطاء مزيد من القوة لصوت الآلة الموسيقية المصاحبة له .
- (٢) إشارة الروح العذبة ، وتعنى هذه أن من الواجب إرسال الصوت البشرى بركة وعدوية .
- (٣) إشارة النبرة الغليظة أو الخفضة ، وتدل على وحب خفض الصوت .
- (٤) إشارة النبرة الممدودة ، وسر إلى ارتفاع وانخفاض الصوت خلال المقطع الصوتى نفسه .




(*) وكانت هذه تشكل إمانه السابعة من الجدول ووجدت أن أوردتها على هذا النحو لاعتبارات لا تغيب ضرورتها على القارىء . والرقم الذى تحمله هنا هو رقم الإشارة الموسيقية الى جاءت الملاحظة تفسيرا أو شرحا لها . [المترجم]

- (٥) إشارة تدل على مد نغمى محتدل في الصوت البشرى ، وإن تكن عادة أقل طولاً بالنسبة لحرف آ عنها بالنسبة لبقية حروف العلة (الحركات) .
- (٦) تدل هذه الإشارة على أن من الواجب لإرسال النغمة بشكل مقتضب ، أى بطريقة جافة ، وبدون إطالة .
- (٧) وهى علامة النبرة الحادة أو الجهية ، وتدلل على ارتفاع طبقة الصوت مع قوته .
- (٨) وتعنى هذه الإشارة أن من الضروري الاسراع بالصوت ، وبقوة هبوطاً .
- (٩) وهذه تعطى الإشارة التى تلها قيمة أو مفعول الإشارة السابقة
- (١٠) ليس لهذه الإشارة من تطبيق إلا فى المقام الاستريزى وهم مقام مشتق .
- (١١) لا تستخدم هذه الإشارة إلا فى المقامات : الأول والثانى والخامس ، ولم نتمكن نحن من تحديد خاصيتها الحقيقية ، وهى تتوافق مع النغمة الثالثة من الإيقاع الأول لغناء من المقام الأول ، ومع النغمة الثانية من الإيقاع الأول لغناء فى المقام الخامس .
- (١٢) نقابل هذه الإشارة فى كل الطبقات (أو المقامات) على الحرف ع و هـ فى الكلمات para فيما عدا الكلمة الثانية والأخيرة ، [انظر النغمات التى تتوافق معها] .
- (١٣) المثال الذى قدموه لنا عن هذه الإشارة ، غناءً ، يتكون من ثلاث نغمات دياتونية تنزل بمقدار طبقة ثم بمقدار نصف طبقة دون إسراع .
- (١٤) كُتبت هذه الكلمة لنا بالطريقة الأولى ، وكتبها شرويدر بالطريقة الثانية ، وطبقاً لما أسمعونا إياه ، فإن هذه الإشارة تدل على وجوب رفع الصوت مع تدويره ثلاث أو أربع مرات ، ونجد هذه الإشارة مستخدمة فى الإيقاع أو الوزن السادس من غناء فى المخطط المتوهم أو المقلوب (عندما تكون الخماسية فى الحاد أو الجهير والرباعية فى الغليظ أو الخفيض) للمقام الثالث ، وهنا لا يَدَوَّر الصوت إلا مرتين ، كما نَجدها مستخدمة عند نهاية غناء من المقام الثانى ، وإن يظل تأثيرها عكسياً بصفة دائمة .
- (١٥) كان المثال الذى قدموا لنا ، غناءً ، عن تأثير هذه الإشارة ، توقيماً متراحياً ، ينتهى ارتفاعاً بمقدار فاصلة ثلاثية دياتونية صغرى .

(١٦) هذه الإشارة علامة نغمة أكثر منها موسيقية ، وهى تدل على وجوب إضافة حرف الواو (أى ما يقابل ذلك فى الأرمينية) إلى المقطع الصوتى الذى نغدها فيه ، بحيث أننا نلفظ أوا oua بدلا من آ a ، وبدلا من إ نلفظ إوه oue ، وتلفظ إوى ioui بدلا من إى (i) .

(١٧) تبعا للمثال المبنى الذى قدموه لنا عن هذه العلامة ، فإنها تشير فيما يبدو إلى تضخيم فى الطبقة .

(١٨) ضئيلة هى ثقنتا فى المثال الذى قدموه لنا عن هذه الإشارة ، لحد لا يشجعنا على الحديث عنها هنا .

(١٩) ترسم هذه الإشارة بطرق عديدة ، فإما أن نحيء بمفردها كما نرى هنا ، وإما أن نوضع عليها نقطتان  أو ثلاث نقاط  وأما أن تأتى مزدوجة دون نقاط  تبعا للدرجة البساطة أو التعقيد للزخرف المراد الإشارة إليه ؛ أما المثال الذى قدموه لنا عنها فيبدو باعثا على الشك لحد كبير ، ونجد هذه الإشارة مستخدمة فى الإيقاع الثانى من مقام الاستيفى .

(٢٠) طبقا للمثال المبنى الذى قدموه لنا عن هذه الإشارة ، فإن على الصوت البشرى أن ينزل دياتونيا بشكل تدريجى بمقدار فاصلة رباعية ، وإن كنا نرتاب فى دقة هذا المثال .

(٢١) تدل هذه الإشارة على وجوب أرجحة الصوت مرتين فى نفس النغمة .

(٢٢) وتدل هذه على وجوب إلحاق الياء بنغمة الحركة الصوتية ، فإذا كانت هذه الحركة هى الفتحة على سبيل المثال فإننا نقول أيا بدلا من أ ، أما إذا كانت هى الكسرة فلا بد أن نقول إى بدلا من إ ، أما إذا كانت الكسرة ممدودة فإننا نقول إىى بدلا من إى ، فإذا كانت الحركة هى الضمة فإننا نلفظها أيو بدلا من أ .

(٢٣) هذه الإشارة تدل على وجوب إطالة النغمة مع تنعيم الصوت ارتفاعا وانخفاضاً ، وإليك المثال الذى قدموه لنا عن تأثيرها



وقد بدا لنا أن هناك بعض شبه بين هذا المثال ، وبين شكل العلامة خرخش kharkharch ، بل كذلك مع معنى الكلمة اللاتينية التى ترجم شرويدر إليها هذا الاسم ، وقد قيل لنا أنها كانت تتكون من إشارتين : وهرناخاخ ونيرخاغاخ ، إذن فهناك شواهد على أن الاشارات أو النوتات الثمانية الأولى تنتمى إلى الوهر ناخاخ فى حين تنتمى النوتات الثمانية الأخيرة إلى النيرخاغاخ .

(٢٤) تنبه هذه الإشارة إلى ضرورة تغيير حركة الفتحة ، بالطريقة نفسها التى يتم بها ذلك فى الإشارة السادسة عشر ، وإن يمكن بشكل أكثر خشونة ، ولا تنطبق هذه الإشارة على بقية الحركات الصوتية الأخرى (الضم والكسر)

(٢٥) ليست هذه الإشارة (زرك) شيئا آخر غير البوش ، الإشارة الثانية ، وإن تكن هنا مضاعفة ، ولهذا فقد قيل لنا إن إرسال الصوت البشرى بفعل هذه الإشارة يكون هنا أقوى من إرساله تحت تأثير إشارة البوش ، وأقل فى الوقت نفسه مما يمكن أن يأتي عليه مع هذه الإشارة ، إذا ما كان مصحوبا بالروح الجافة أو الحشنة .

(٢٦) هذه الإشارة هى علامة الروح الجافة أو الحشنة ، وهذه توضع عادة فوق حرف h لتعطيه خاصية حرف الواو ، ونجدها مستخدمة على هذا النحو عند بداية الكلمة الأخيرة ، التى تختم كل مقام من المقامات التى سنقدم أمثلة عنها .

(٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) بدون ملاحظات .

(٣٠) وهى الإشارة نفسها التى تناولناها بالحديث فى رقم ١٧ .

(٣١) انظر الإشارة رقم ١٧ .

(٣٢) سميت هذه الإشارة على هذا النحو لأنها لم تبد لنا مخالفة للإشارة الواردة برقم ١٤ ، وقد أكد لنا المطران أنهما شيء واحد .

(٣٣) لا نستطيع أن نحدد لماذا تتكرر هذه الإشارة مرة أخرى فى ذيل هذه القائمة ، ويبدو لنا أنها هى نفسها الإشارة الواردة برقم ١٥ .

(٣٤) لا ملاحظات .

(٣٥) لاسم هذه الإشارة مجهول لنا تماما .

(٣٦) يبدو أن هذه الإشارة تتكون من الوهرناخاخ .

هوامش المبحث

(١) الحرف الأول من هذه الكلمة (وهو شبيه بحرف p ، والترجمة هنا بتصرف لا مناص منه) هو الحرف الثاني من حروف الهجاء الأرمينية ؛ وهو يوافق حرف الباء (b) ، وإن يكن يلفظ بقوة بالغة على نحو ما يفعل الألمان عادة ، عندما يتكلمون لغتنا (أى الفرنسية) دون أن يتخلوا عن لكنتهم الجرمانية . ولم نر نحن كبير فرق بين نطق هذا الحرف وبين نطق الحرف الأول من الكلمة السابقة ، وهو الذى يماثل تماما حرف الـ d فى الفرنسية ؛ ولهذا فإننا لم نستطع أن نقدم مقابلة شيئا آخر سوى حرف الـ p .

(٢) قدم شرويدر الحرف الأول من هذه الكلمة كما لو كان باء ثقيلة p تلفظ برقة ؛ ومع ذلك فحيث أننا نكتب الكلمات هنا طبقا للطريقة التى سمعنا الألمان يلفظونها عليها ، وحيث أنهم يلفظون هذا الحرف مثل باء خفيفة b فقد كتبناها باروك barouk وليس باروك parouk ؛ والسبب نفسه ، فحيث أننا لم نلاحظ أنهم ينطقون الحرف l الذى يقابل عند شرويدر حرف الـ l المهتوتة (أى التى تنطق بمجم النفس مثل حرف الهاء) فقد حذفناه من هذه الكلمة .

(٣) الحرف k الذى جعلنا منه حرف جيم غير معطشة (s) قد مثله شرويدر فى مؤلفه بحرف k اليونانية منطوقة دون اتكاء أو تركيز ؛ ومع ذلك فإننا لم نسمعها يلفظ على هذا النحو على اللسان الأرمينى ، فهم يلفظونه مثل حرف الكاف الفارسية ك ، أى مثل حرف الجيم الجافة أو اللينة .

(٤) الحرف الأخير من هذه الكلمة والذي مثلناه به z هو جيم جافة مع هقة قوية ؛ وهو يلفظ على نحو ما تلفظ حرف الغين العربية ؛ فضلا عن ذلك فإنه يوجد فى هذه الكلمة ، وكذلك فى كلمتى بوش (رقم ٢) وبوش (رقم ٣) حرف لم نستطع قط تقديم مقابل له ، وهو الحرف z الحرف الثالث فى الأبجدية الأرمينية ، الذى يوافق فى بعض الأحيان الـ v أو الـ y اليونانية .

(٥) يوجد فى هذه الكلمة كذلك حرف z صامت على الدوام . ولهذا فإننا لم نقدم مقابلا له فى هجاتنا الفرنسى للكلمة ، على غرار ما تعرفنا مع الكلمة السابقة . وحتى لا نكرر هذه الملاحظة ، من الآن فصاعدا ، فإننا نستعرض الانتباه إلى أن حرف z أو الـ v أو الـ y اليونانية يأتى دوما ، بشكل تقريبى ، عقب حرف z (أو الواو) مباشرة ؛ ولهذا السبب ، ففى كل موضع ، فى هجاتنا الفرنسى للكلمات الأرمينية ، نقابل المقطع الصوتى ou (واو أو ضمة ملبورة) فىمكن القارئ أن يستنتج أنه يوجد بهذه الكلمة الحرف z (v أو y يونانية أو l التى تقابل حرف l غير منطوق عقب الحرف n التى تمثلها بالواو أو الضمة الممدودة .

(٦) الحرف الأول والذي مثلناه بالحرفين dz يقترب بعض الشيء من زه أو الجيم المعطشة فى العربية .

(٧) لم يعرفنا أحد قط بالاسم الذى يطلق على هذه الاشارة ؛ ويبدو أن هذا الاسم كان مجهولاً كذلك من شرويدر ؛ ولكن الأرمن كتبوها لنا ضمن الاشارات الموسيقية ، وبالترتيب التى نوردنا عليها هنا ؛ وهذه لا توجد قط فى قائمة اشارات الغناء التى وردت فى الصفحة ٧٧٣ من كتاب غناء الأرمن .

(٨) بخصوص الحرف الرابع الذى سبق أن مثلناه بالحرف *g* ، انظر الهامش رقم (٣) .
(٩) سبق لنا أن لاحظنا أن الحرف الأول هنا يوافق حرف الباء الخفيفة *b* ، عندنا ، ملفوظاً بشدة وبلكنة جرمانية ، وأنه بالتالى يشبه فى نطقه حرف الباء الثقيلة *p* أكثر مما يشبه الباء المخففة ؛ وأتينا لهذا السبب قد كتبنا *pouch* بدلاً من *bouch* ، وهذا هو السبب كذلك الذى يجعلنا نكتب *pien goerdich* بدلاً من *bien goerdich* أى المقفوف بشدة ، مخالفين بذلك شرويدر فى ترجمته اللاتينية *bien uncum* للكلمة نفسها .

(١٠) سمعناهم ، فى هذه الكلمة ، يلفظون الحرف الثالث مثل انجيم غير المعطشة (*g*) ورغم أن شرويدر قد جعله مقابلاً لحرف *k* ، ويرغم أننا قد وجدنا لها فى الواقع النغمة نفسها التى وجدناها فى كلمة *dzouk* (جونك) على وجه التقريب ، وإن كنا قد سمعناهم هنا ، بوضوح شديد ، يلفظونها جانجنييه .

(١١) الحرف الثانى فى هذه الكلمة لم ينقل إلينا قط (أى لم نسمعه ينطق أبداً) فى شكل حرف الكاف *k* ، وإنما فى شكل حرف الجيم غير المعطشة ؛ ولهذا السبب فقد كتبنا هذه الكلمة إيجوردش *eggordich* .

(١٢) ويقابلنا هنا كذلك الحرف نفسه (وهو الثالث هنا) الذى تمثلناه بالحرف *g* لأننا سمعناهم يلفظونه على هذا النحو .

(١٣) لا يزال حرف *z* هنا غير ناطق تماماً .

(١٤) اسم هذه الاشارة مجهول لنا ، كذلك فإن أسماء بقية الاشارات التالية مجهولة هى الأخرى من المنشد الأرمنى الذى رجعنا إليه ؛ ونحن ندين بالقليل الذى عرفناه فيما يتصل بهذه الاشارات الأخوية إلى مطران هذه الجالية ؛ ولعل شرويدر لم يستطع كذلك الحصول على تفسير لها ، طالما لم يشر - هو - إلى أية واحدة منها بالاسم ، حين تصدى للترفيف بها ؛ واكتفى بأن نسخ قائمة هذه الاشارات الموسيقية ، بالشكل الذى وجدناها عليه فى كتاب الغناء عند الأرمن ، ص ٧٧٣ .

المبحث الخامس

من أين يأتي الاختلاف بين ، القام بين ميلودي المقامات الثانية في الغناء الديني للأرمن كما يقدمه شرويدر ، وبين ميلودي هذه الأغنيات نفسها كما تقدمه نحن - جلدوى الوسائل التي استخدمناها للتحريف بها - أمثلة على هذه المقامات الثانية مكتوبة ومعروفة نوتتها بالأرمينية ، ثم مدونة بحروفها ومدونة بنوتاتنا - الأغاني الشعبية التي يتألف طربها فقط من نبرات الكلمات والتي نجلدونها هو وزن عدد وإيقاع الأبيات .

نشر شرويدر ، منذ نحو مائة عام ، سلم المقامات الثانية للغناء الديني عند الأرمن في مؤلفه :

Thesaurus linguae Armenicae etc لكننا قد أصبنا بدهشة بالغة عندما قارنا ميلودي هذه المقامات أو الألحان (كما نشرها شرويدر) ، بالميلودي الذي أسمعننا إياه متشدنا الأرمني حين غنانا هذه الأغنيات نفسها ، فقد وجدنا الواحد منهما يكاد يناقص الآخر تمام الناقص ، إذ يبلغ الاختلاف بينهما درجة أن أى شخص آخر سوانا ، حين يقارن الأغنيات التي نشرها شرويدر بتلك التي نقدمها هنا ، قد يخطر على باله في البداية ، وهو محق ، أنه إما أن شرويدر لم ينقل هذه الألحان بدقة أمينة ، وإما أننا قد أضفنا أشياء كثيرة إلى ميلوديتها ، أو أننا قد غيناه ، وإما أن هذا الميلودي الذي مضى عليه قرن من الزمان ، قد تعرض لتغيرات كبيرة فأصبح متكلفا لهذا الحد الهائل ، ومثقلا بالزخارف .

ومع ذلك فنحن على يقين أن شيئا من ذلك كله لم يحدث في واقع الأمر لأسباب عديدة :

أولا : فمن الواضح أن ميلودي الأغنيات التي قدمها شرويدر يحمل طابعا أصيلا ، وملمحا شديدا الخصوصية لن يكونا لهذا الميلودي ، لو أن شرويدر كان قد

حرف منه ، أو غير بعض الشيء من سلم نغماته .

ثانيا : لأن بمقدورنا أن نشهد بأننا من جانبنا قد بذلنا كل عناية ممكنة ، واتخذنا كل احتياط ممكن تصويره ، حتى نقل وندون غناء هذه المقامات أو الألحان بدقة وسواة ، وبأننا قد حرصنا على هذه الدقة ، حتى في أكثر التفاصيل رهافة ودقة .

ثالثا : وأخيرا فإن من المؤكد أن ميلودي هذه المقامات لم يخضع لأى تغيير من جانب الأرمن منذ قرن ، فلقد ظلت الاشارات المستخدمة في تدوينها هي نفسها على الدوام ، كما لا تزال كتب الغناء التي كانوا يستخدمونها منذ قرن هي نفسها التي يستخدمونها اليوم ، وهي نفسها كذلك التي رجع شرويدر إليها ، بل إن من المرجح أن تكون الأغنيات التي تضمنتها هذه الكتب لا تزال تحتفظ بالشكل الذي نظمها عليه ميسروب .

ولهذا كله فإنه يلزمنا بالضرورة أن نلتمس أسبابا أخرى ، بخلاف تلك التي تراود الذهن للوهلة الأولى ، لتفسير الخلاف القائم بين الأغنيات الأرمنية التي يقدمها شرويدر ، وتلك التي دونها بأمانة صارمة وتحت إملاء منشد أرمني ، ينظر إليه باعتبارها بالغ المهارة في ممارسة فنه .

وفي رأينا ، فإن أحد الأسباب الحقيقية والرئيسية التي أوجبت حدوث مثل هذا الاختلاف ، هو أن طريقتنا في كتابة النوتة اليوم ، في أوروبا لم تعد هي الطريقة نفسها التي كانت متبعة منذ قرن ، وأننا اليوم ندون النوتة بنقاط سوداء أو ذوات أسنان ، ما كانوا ، يدونونها منذ مائة عام بدوائر وبياضات ، أو حتى نستخدم التعبيرات نفسها التي كانوا يستخدمونها في ذلك الوقت بواسطة علامات موجزة Demi brièves أو بالغة الصغر minimes ، وأن البقع السوداء التي كانوا يسمونها في ذلك الوقت Demis-minimes ربما تكون هي التي قد استبدلنا بها اليوم العلامات المزدوجة بل المسننة التي نستخدمها الآن ، وهكذا بالنسبة لبقية إشارات النوتة الموسيقية ، وهناك سبب آخر نظن أنه قد أسهم بالضرورة ، كذلك ، في إظهار بعض فروق بين الأغنيات الأرمنية التي عرّف بها شرويدر ، وبين تلك التي قمنا بنقلها ، وهو أنه من المحتمل أن تكون هذه المقامات أو الألحان قد قدمت إليه في نسق أو نظام

يختلف قليلا عن ذلك النسق الذى كتبنا لنا ، وأنشدنا لهاها ، عليه منشدها الأرمنى ، فعالية مقامات أو ألحان شرويدر ، على وجه التقريب تشبه مقاماتنا إذا ما بُسِّطت (هذه الأخيرة) ؛ فنحن نلاحظ أن فى مقاماتنا تطورا أو امتدادا للنغمات المتشابهة هنا وهناك ، وإن تكن مدة كل نغمة ، والوقت الذى يستغرقه الإيقاع أو الوزن ليسا على الدوام على النسبة نفسها عندنا وعندده ، وهو ما يمكن حدوثه إذا ما كان الشخص الذى أسمع هذه الأغنيات قد أداها ببطء أكبر ، وبطريقة أكثر بساطة وأقل زخرفا ، عما فعله أماننا منشدنا الأرمنى ، فإذا ما بدا الميلودى الذى نقلناه مرهفا أو متكلفا لحد كبير ، وبدا ميلودى شرويدر بالغ البساطة ، ففعل ذلك يعود إلى أننا ، خشية منا أن نمسّ اللحن إذا ما اعتقدنا أننا لا نحذف سوى زخارف ترجع إلى فوق المنشد وحده ، قد آثرنا أن نقل بحرص وسواس كل ما سمعناه ، مهما تكن الصعوبة واضحة فيما يتصل بالإيقاع ، فى حين يكون شرويدر وهو أقل منا تعرجا ، قد أهمل ، وهذا محتمل ، كل ما قد بدا له من قبيل الزخارف ، فلم يلق بالآ إلا للنغمات الرئيسة لكل إيقاع ، تلك التى تتسم ، فيما بدا له ، إلى الغناء البسيط ، ولعلنا قد نأخذ بكلال السبيين ، مع تفاوت نصيب كل منهما فى التأثير ؛ ولا يلزمنا أكثر من ذلك ، فإذا ما غوينا من نسق المقامات ، كما نحس أنه قد حدث — فإننا لن نعود بقادحين على تمييز علاقات التشابه القائمة بين ميلودى هذه المقامات كما قدمه شرويدر ، وبينه كما قدمناه نحن ، وفى الوقت نفسه ، فبخلاف أن العقبات التى اضطررنا للتغلب عليها ، كلما نخضع للإيقاع كل الزخارف التى أضافها منشدنا لهذا الميلودى ، هى برهان على الإخلاص الذى نسحنه به أغنيات المقامات الأرمنية الثانية ، فإن هذه الزخارف نفسها تقدم فكرة أكثر كالا وأكثر حقيقة ، عن الذوق والعبقرة الموسيقية عند الأرمن .

لكن الأمر الذى نأسف عليه كثيرا ، والذى ربما كان بمقدوره أن يبدد كل رية ، ويزعج الكثير من العقبات ، فهو أن شرويدر لم يفكر فى أن يلزم الشخص الذى أسمع أغنيات هذه المقامات الثانية ، بأن يكتب بنفسه نص هذه الأغنيات ، وأن يدون الاشارات الموسيقية الأرمنية فوق للكلمات ، كما طلبنا نحن إلى منشدنا ، فقد بدا لنا أن هذا الاحتياط وحده ، كان هو القادر على تركيز انتباه المضى ، وعلى أن يلتزم

(١)
Arakhi drain gouphne

= لكن منشئنا الأرمني قد حذفه .

(٢) حرف التون *ee* في هذه الكلمة لين ، ولفظ كما لو أن بعده حرف ياء كما نلفظ في الفرنسية كلمة *seigneur* ؛ وهكذا ينبغي أن نلفظها دسينى ، بدلا من دسين ، (بمعنى مقام) .

(٣) هذان الحرفان (ويقابلان الحروف اللاتينية المكتوبة أسفل كل منهما) أى آ و دس ، هما اختصار للكلمة السابقة ؛ فالحرف الأول (ويقابله حرف *q*) يأتى اختصارا للكلمة *edarchai* بمعنى الأول ، والحرف الثانى ويقابله الحرفان *de* فهو اختصار لكلمة *dein* بمعنى مقام ؛ وعلى هذا فإن هذين الحرفين هما اختصار لعبارة المقام الأول .

(٤) الحرف الثالث في هذه الكلمة ويقابل حرف الهاء (*h*) يلفظ بهته حلقية ، تحلث على وجه التقريب الأثر نفسه الذى يحدثه حرف الجيم المعطشة (*j*) مما يجعلنا نلفظها أورجستسوخ (أو أورجستسوخ) بدلا من أورجستسوخ .

(٥) يقابل هذا الحرف ، طبقا لشرويدر ، حرف *c* حالة كونه صامتا ، وإن كنا قد سمعناه يُلفظ كما لو كان فتحة قصيرة ، نخرج من بين الأسنان ، على نحو ما يفعل الانجليز على وجه التقريب .

(٦) يجعل شرويدر من هذا الحرف مقابلا لحرف الراء (*r*) ، والذي يرى أن من الواجب أن نلفظه بركة ، لكننا رأينا يلفظ دالا (*d*) وبشكل أقرب إلى الجفاف أو الشدة في الحقيقة ، وإن يمكن في الوقت نفسه أقل جفافا من الـ *d* اللثائية ، أو مما يلفظ عليه حرف الـ *d* الفرنسية ملفوظا بلسان جرمانى ، ولهذا فقد قابلنا هذا الحرف بالحرف *d* . ونحن نلاحظ هذه الأشياء ، لأن الفرنسى وحده ، في غالبية الأحيان ، هو الذى يستطيع التقاطها ، وعندما يشير له الأجانب إليها فإنه يفعلون ذلك على الدوام بشكل قاصر إلى حد كبير ؛ وهذا هو السبب فى أننا لم نستطع ، إلا فى القليل النادر ، أن نمسك بالنطق الصحيح للكلمات التى لم نسمعها ، نحن بأنفسنا ، وهى تلفظ .

(١) وقد وضعنا فى مقابل هذا الحرف ، عند الكتابة ، جيما غير معطشة ، إذ نطقه الأرمن أمانا على هذا النحو ، وهو يأتى مقابلا لحرف الكاف *k* فى حروف الهجاء الأرمنية التى قدمها شرويدر .

مقلوب (*) المقام الأول



Celebrement

Domium &c.

السلم الموسي للمقام الأول (٣)



(*) الكلمة الفرنسية هي Plagal وتوردها بعض القواميس على أنها : المخط المحير وفيه تكون الفاصلة الخامسة في الحاد أو الجهور وتكون الرابعة في الغليظ أو الخفيض ، وتفسرها موسوعة Bibliographie Universelle الفرنسية بأنها تعنى في النظام الموسيقى الجريجورى بأنها مقلوب المقام ، حين توضع خماسية في الحاد ورباعية في الغليظ ، وآثرنا استخدام كلمة مقلوب لسهولةنا ولعلنا لا نكون قد أخطأنا . [المترجم] .

(١) هذا الحرفان ، هما اختصار للكلمة الأرمينية aradchi goueghume [أرادشى جوهشم] أى مقلوب المقام الأول .

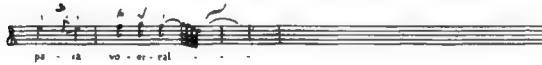
(٢) هذه هي على الدوام الكلمات نفسها ، ونحن لا نكررها هنا ، كما سنكررها فيما بعد إلا لأن الإشارات الموسيقية لا تكون هي نفسها فوق الكلمات (أى يتناولها التغير) .

(٣) حيث لم يكن المنشد الذى أنشدنا هذه الأغنية يصطلح أية آلة موسيقية ، يمكنه أن ينتظم عليها ، وبمعناها بالدرجة الصحيحة إلى المقام الذى كان ينشد فيه ؛ وحيث لم يكن يستطع أن يحفظ فيما بين المقامات الأول والثاني والثالث الخ ومقلوباتها ، بالعلاقات أو النسب التى تعددها القواعد بشكل صارم ، وحيث لم يفسر لنا - هو - بشكل واضح هذه القواعد ، فقد استعجنا من جانبنا أن هذه المقامات تحفظ فيما بينها بنفس النسب القائمة عندنا ، والثى كانت قائمة كذلك عند الآخرين ؛ ومع ذلك فإننا لم نجرؤ أن نأخذ على عاتقنا أن نضع النوتة الموسيقية لها ، على مسئوليتنا الخاصة ؛ كذلك لم تكن لدينا دوافع أخرى تحمينا ، عند اختيار السلم الذى دوناه فيه ، إلا تجنب علامات الصعود والميلوط .

(٤) كان من الضروري أن نكتب الشكل الإملائي للكلمات على النحو الذى رأيناها =



السلم الموسيقي لقلوب المقام الأول



= تلفظ عليه ، لاسيما أن إيقاع الغناء كان يقتضى في بعض الأحيان أن يمد المعنى الكلمات أو يختصرها ، وهذه رخصة تكاد تكون مقبولة من كل الشعوب ، يلاحظها المرء في كلمات غالبية الأغنيات التي قدمناها كامثلة ، وقد كانت هذه الرخصة الشعرية شائعة بالقدر الكافي عند الاغريق طبقا لرواية أرسطو ودينيس داليكارناس ؛ بل لقد انتشرت هذه الرخصة كنتيجة للمبادئ التي نقلها هذان إلينا ، الأول في كتابه فن الشعر (لليوبطيقا) ، والثاني في كتابه فن تنسيق أو توفيق الكلمات ؛ فأرسطو في الفصل الحادى والعشرين من فن الشعر يقول : إن الوسيلة التي تسهم أكثر من غيرها في النهوض بالبيان أو طريقة النطق ، دون أن تجعله أقل وضوحا ، هي أن نطيل (نمد) الكلمات أو نقصر من مدتها ، وأن نغير في حروفها ومقاطعها الصوتية ؛ ويقول دينيس داليكارناس بشكل مباشر : « إن الكلمات ينبغي أن تكون تابعة للنساء ، لا أن يكون الغناء تابعا للكلمات » . وعلة ذلك نحبدها في مسائل أرسطو ، الباب التاسع عشر ، حيث يلاحظ هذا الفيلسوف : « أن من الضروري أن نحاكى عن طريق الغناء أكثر مما ينبغي أن نحاكى بواسطة الكلمات » . وفي الواقع ، فإن الكلمات قد صيغت تعبيرا عن أفكارنا ، أما النبرة أو النغمة أو الغناء فقد جاءت للتعبير عن مشاعرنا ، فالكلمات توجه إلى العقل أكثر مما تؤثر في الأحاسيس ، أما الغناء فعلى العكس من ذلك ، يأق ليؤثر في المشاعر والعواطف أكثر مما يتوجه إلى العقل ؛ إن الكلمات هي لغة العقل ، أما الغناء فهو لغة النفس .

Երկրորդ նախ.

(^(١))
(برجود دسنى)

(^(٢))
F. 1
b. 4. (Երկրորդ բր յոր զի փառօք է փառաւորեալ.
Լ'այս կողմ.

(أواج جهلم)

مقلب المقام الاول.

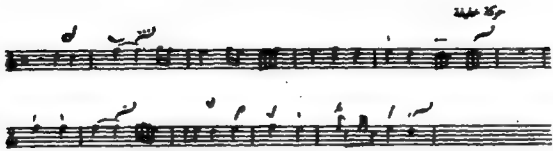
F. 4.
b. 8. (Երկրորդ բր յոր զի փառօք է փառաւորեալ.
(^(٣))

(١) في هذه الكلمة التي كتبناها إملاحيًا على هذا النحو ، يأخذ حرف الجيم (g) نفس موضع الحرف الأرميني الثالث في الكلمة التي تعلموها والذي يقابله شروينر بحرف الكاف (k) ؛ ولو كان هذا هو النطق الصحيح لهذا الحرف ، لوجب أن يؤدي أمامنا بشكل أكثر رقة ، ذلك أننا ، برغم ما بذلناه من جهد ، وبرغم ما التزمنا به من انتباه وملاحظة ، سواء في الغناء ، أو في دراسة اللغات وتمييز أقل أو أضعف نبرات الصوت البشري ، لم نستطع قط أن نلمس لهذا الحرف تأثيرًا آخر غير حرف الـ g لدينا ؛ والأمر نفسه بخصوص كلمة جوهيم *gouehime* ، فقد بدت لنا على اللسان تحدث أثر حرف الجيم ، على النحو الذي كتبناها عليه إملاحيًا ، وإن يكن الشيء الوحيد الذي لاحظناه ، أن هذه الجيم تصبح أشد خشونة ، بقدر لطيف ، إذا كانت هي الحرف الأول في الكلمة .

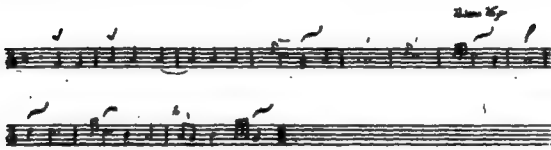
(٢) هذان الحرفان ، وهما يقابلان نحننا *b. de* ، هما اختصار لكلمة المقام الثاني ؛ وحيث أن الحرف الأول ، وهو الثاني في حروف المجيء الأرمينية ، يستخدم هنا تبعًا لقيمته المزدوجة وهي اثنين ، وحيث أن الحرف الثاني هو اختصار لكلمة (دسنى بمعنى المقام) ، فإن هذه الحروف ، على هذا الترتيب ، تعنى عبارة : المقام الثاني .

(٣) هذا الحرفان يعنيان مقلوب المقام الثاني ؛ فالحرف الأول يعني الرقم ٢ ، والحرف الثاني هو الحرف الأول من كلمة جوهيم بمعنى مقلوب وهكذا يكون المعنى المقصود هو : مقلوب المقام الثاني .

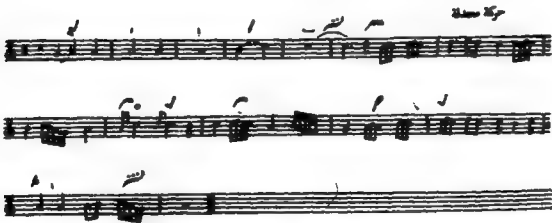
السلم الموسيقي لقلوب المقام العادل



السلم الموسيقي للمقام الثالث



السلم الموسيقي لقلوب المقام الثالث



Ḥamḥam Ḥamḥam.

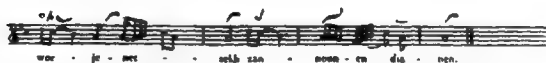
(تأليف د. مكي)

السلم الموسيقى لقلوب القلم الرابع

حركة معجلة



السلم الموسيقى للمقام المشق من قلوب القلم الرابع



وتوجد في اللغة الأرمينية سبع حركات (سبعة حروف متحركة) وهي في الوقت نفسه حروف هجاء ، وعلامات موسيقية ؛ وحيث يمكن أن يُقنَى الشعر في هذه اللغة ، حتى ولو لم تكن هناك أية إشارات موسيقية إلا هذه الحروف المتحركة ، فإننا نقدم هناك مقطوعة من الشعر الأرميني منغمة تبعاً للنغمات الخاصة بحروف الحركات هذه وموزونة طبقاً لنغمات الإيقاع :

Այսպէս կողմ.

Avag gougim.

PLACAL DU DEUXIÈME TON.

Դյարազնի թարգմանց հորդէ զմեզաց լոյս.
Djarağnith paratğ anragmiz zmedats loiz.

(١) Դյարազնի աղագանց լոյս Ժարգան կարգոյս.
Arağaznith ariagagan loiz dğagosa kargomiz.

(١) لفظ أماننا هذا الحرف كما يلفظ حرف الجيم s في كل الكلمات ، عدا كلمة

واحدة .

(٢) لم يحدث أن سمعنا هذا الحرف يلفظ بهتة خفيفة إلا في هذه الكلمة .

(١) (٢)

Քերթիքի քաղաքի քի քաղաքի քերթիքի .
Perquiched polowits քի քաղաքի քերթիքի .

« جارجيت باراتس نوروجيه زميداتس لويس أنسد يحدس أريجيجان لويس دزاجيا
 هسجويس بريجيشد بولوريتس طيس يوتا بروجل »

نشيد من ثلاثة أبيات من الشعر

الأرميني ، منعمة موسيقيا ، طبعا

لمرقة وإيقاع الكلمات التي أملاها

علينا وأنشدنا إياها المنشد الأرميني

[وهي المقطوعة الشعرية السابقة نفسها]



(٣)



(١) قدم كوشر هذا الحرف ، وهو يقابل حرف الدال D ، باعتباره تاء T ، وإن كنا نحن لم نسمعه يلفظ منغما على نحو أشد مما يلفظ عليه حرف الدال D عندنا ؛ وباختصار ، فالعلاقة واهية بين الطريقة الإملائية التي كتب بها كوشر كلمات هذه المقطوعة الشعرية ؛ بحروفنا اللاتينية ، وبين الطريقة التي قمنا بها نحن من جانبنا ، عندما تمثلنا نطق وغناء منشدنا الأرميني وتطابقنا معه ، حتى يمكن النظر إلى هذه الطريقة وتلك باعتبارها ناتجين عن هجينين مختلفين للغة واحدة ، اللهم إلا ، ونحن على استعداد لتصديق ذلك ، إذا كان هذا الاختلاف غير ناتج إلا من أن الحروف نفسها التي استخدمها كوشر ، والتي استخدمناها نحن ، كذلك ، في كتابة الكلمات الأرمينية ، لا تحدث الأثر نفسه ، من ناحية النطق ، في اللغة الأم لكلينا .

(٢) ينبغي أن نلاحظ أن هذا الحرف ، وهو الثاني من حروف اللغة الأرمينية قد لفظ أمانا على أنه الباء الثقيلة P ، ويبدو أنه قد اتخذ الشكل نفسه عند كوشر .

(٣) الهجاء هنا أكثر انطباقا ، على الدوام ، مع نطق الكلمات أثناء الغناء ، أكثر مما هو يتطابق مع هجاء الكلمات نفسها في النص .



الغمات الموسيقية

لغناء يردده أطفال الجوقة في معظم

الأحيان أثناء قداس الأرمين

[وهؤلاء الأطفال يمسكون بأيديهم نوعاً من الأجراس يؤرجعونها لأحداث الرنين بين وقت وآخر ، وسوف نتناول هذه الآلة الموسيقية بالحديث عندما نكون بصدد الحديث عن الآلات الموسيقية(*)]



الفصل الرابع

حول الموسيقى اليونانية الحديثة

المبحث الأول

عن ضالة المعلومات التي كانت لدينا حتى هذا اليوم
عن الموسيقى اليونانية ، نجاح الخطوات الأولى التي
قمنا بها ، في مصر ، للوصول إلى معرفة هذه
الموسيقى — وصف مخطوطة لكتاب قديم عن
الأغنيات اليونانية ، أعطانا إياها رئيس الدير اليوناني
(الرومي) الواقع قريبا من مدينة الاسكندرية

لم يكن هناك ما يمكنه أن يثير فضولنا بقوة سوى الموسيقى اليونانية ، فأصالة
نظامها ، وكثرة الإشارات التي يستخدمونها في تدوينها ، وغرابتها ، ثم ضالة المعلومات
التي لا تروى غليلا ، والتي كان قد حصل عليها كل من كوشر kircher ومارتيني
Martini ، وبروني Bruney وجلبير gilbert ، وعلماء آخرون على مثل هذا القدر من
الجدارة والثقة ، هؤلاء الذين لم يتمكنوا ، بعد أن نقبوا في كل المؤلفات التي استطاعوا
أن يجدوها في غالبية المكتبات المعروفة ، حول هذا الفن ، وبعد أن رجعوا بأنفسهم إلى
يونانين حاذقين ، من أن يلقوا بصيضا من الضوء على أى شيء — كان كل ذلك ،
منذ زمان طويل ، قد جعلنا نأسف أننا لم نواتنا الفرصة كي نكتسب بشكل مباشر ،
وعن طريق تجربتنا الخاصة ، معرفة كافية بهذه الموسيقى ، أو على الأقل ، أن نكتشف
السبب الحقيقي الذي أدى إلى بقاء هذه الموسيقى مجهولة حتى اليوم ، في فرنسا
وأسبانيا وإيطاليا وألمانيا وإنجلترا ، برغم أنها ظلت تستخدم لقرون طويلة ، في أوروبا
وآسيا وأفريقيا ، ولقد جاءت الحملة على مصر لتقدم لنا الفرصة التي كنا نرغب فيها ،
ونحن من جانبنا ، لم نهمل شيئا كان بمقدوره أن يمدنا بالنفع في هذه الحملة .

فبمجرد أن وصلنا أرض مصر ، ولاحظنا ذلك العدد الكبير من الأروام
المنتشرين فيها ، بادرنا بعقد أواصر الصداقة مع الذين بدوا لنا ، من بين هؤلاء الأروام
أكثرهم علما واطلاعا ، وبصفة خاصة ، مع الباباوات أو القسس الأروام ، في
الاسكندرية ورشيد والقاهرة ، ذلك أن بمقدور الأجنى أن يأمل ، وهو في كنف
رجال الدين أو التجار ، بصفة خاصة ، في التزود بمعلومات بالغة الدقة عن الدين
وعن العلوم والفنون ، وعن تقاليد وعادات البلاد .

وكانت الخطوة الأولى النافعة في مشروعنا ، هى الزيارة التى قمنا بها فى صحبة الجنرال مينو ، إلى رهبان الدير اليونانى بالقرب من الاسكندرية ، وهناك ، ولأول مرة كذلك ، شعرنا ببعض العزاء عن ذلك الانطباع المقبض الأليم والعميق ، الذى طبعته فىنا ، بدءاً من ميناء طولون ، مشاهد البلاد التى تبدت لأنظارنا ، أثناء الطريق ، والذى كان لايزال يحدته فىنا ، وبدرجة أكبر ، منظر المكان الذى رسونا لتونا عنده ، فلم نكن نلمح خلال الطريق فى كل ما يحيط بنا سوى جزر تغطيها الجبال الضخام ، التى كان يث فىنا جلمود صخورها العارية والجافة ، ذات اللون الملحي الحائل الضارب إلى لون الرماد ، الملل والسأم ، بفعل رتابتها المقيته والمضجرة والتى كانت تفعم النفس بذلك البؤس القتال الذى يغرق فيه بالضرورة هؤلاء الذين يقطنونها ، وفى الوقت نفسه فإننا ، بدلاً من أن نجد ، حين وصلنا إليها^(١) ، هذا الاقليم الشهير والذى ذاع صيت خصوبته المذهلة ، لم نجد هناك سوى أرض تحرقها الشمس ، وتربة تحولت إلى تراب ، حتى لتغدو شبيهة بالرماد ، وفناء شاسعاً من خرابات لا نفع فيها ، تمتد من ورائها صحراء فسيحة يغطيها محيط من رمال متحركة ، يكاد المرء لا يصبح قادراً فيها على أن يلمح فيها قشة عشب ، وإذا ماشقنا أن ننزع البصر من مشهد مفزع إلى هذا الحد ، فإنه يتوقف ، فجأة على ما يشبه بلدة كبيرة قذرة ومنفرة ، بنيت بجذاء شاطئ البحر ، خلع الناس عليها ، على سبيل الهزء والسخرية فيما يبدو اسم تلك المدينة الشهيرة ، التى أمر بتشيدها فى هذا الموضع ، الاسكندر الأكبر ، تلك المدينة التى يكاد لم يبق منها سوى بعض أطلال قد تكون كافية للاستدلال عليها ، ولقد وجدنا هذا المكان يقطنه شعب فظ الطبع ، اشتهر عنه منذ زمان بعيد أنه كذلك ، شعب يحطمه الطاعون ، ويبعث هو ، على الرعب ، يسعى ، إذ أحتقنه أنه لم يتمكن من أن يبدى سوى مقاومة لاجدوى منها ، أمام جيش من شجعان الفرنسيين يقوده بطل مغوار ، كى ينهك بالتجويع قوى غالبية ، بأن يخفى عنهم حتى أشد صنوف الطعام ضرورة ، وليحكم القارىء بعد ذلك على ما كان علينا أن نستشعره ، حين دخلنا بعد أن ابتعدنا مسافة لاتكاد تتجاوز ربع الفرسخ من هذه المغارة ، التى تكظظ بهؤلاء الأفظاظ قساة القلوب ، هذا الملاذ الآمن فى كنف أوربين ودودين ، تشع منهم

حضارة تضرب إلى بعيد ، أولئك هم اليونانيون النشطاء ، الذين أمكنهم أن يوثقوا في الطبيعة الحياة وأن يبينوها بكل مفاتيح الفن ومباهجة وجن تنفست هواء صحيا يعطوهم أجمل الورد ، وحين وجدنا أنفسنا نلطف إلى حجرات يسودها النظام وتسودها النظافة ، زينت بلقوق ولياقة ، حتى نلرى فيها كل ما يشهد بحب العلوم والفنون ، وأنعموا بمكتنا أن نجد ، ونحن جلوس إلى مائدة أعدت بشكل جذاب ، تزخر بأطعمة تشع رقة ومحور تعد بالنشوة ، عزاء وسلوى لكل صنوف الحرمان التى قاسينا منها منذ دخلنا الاسكندرية ، نعم فلقد كان بمقدور هذه اللحظة أن تسمى واحدة من أسعد لحظات حياتنا ، لو لم تكن ذاكرتنا النشطة ، تخرج على الدوام ، تلك الحاجات الملحة التى يستشعرها العديد من أصدقائنا والكثيرون غيرهم من الفرنسيين فى تلك اللحظة .

ومع ذلك ، ومهما يكن الموقف الذى وجدنا أنفسنا فيه ، فلم يكن بمقدور ذلك أن ينسينا الهدف الأساسى الذى قادنا إلى هذا المكان ، لم تكن نشاء أن نفقد لحظة واحدة من الفرصة التى منحت لنا ، كى نحصل على بعض معلومات حول الموسيقى اليونانية ، فوجهنا حول هذا الموضوع ، العديد من الأسئلة إلى رئيس الديار ، فأجاب عليها بكثير من الدقة والوضوح ، وحين فرغنا من طعامنا ونهضنا ، رجوانا أن نطلعنا على بعض كتب الغناء مدونة بالاشارات الموسيقية الحديثة ، فأمر على الفور بإحضار كتاب هو مخطوطة كبيرة الحجم ، تضم الأغنيات اليونانية ، توسل إلينا أن نتقبلها قائلا إنه لا يعرف مخطوطة أقدم منها .

ولن يكون مضية للوقت ، أو أمرا عديم الجدوى ، أن نقدم هنا وصفا لهذه المخطوطة :

أولا : لأن مثل هذا الوصف سوف يكشف لنا عن الجوهر الذى تنتمى إليه هذه المخطوطة ، بشكل تقريى .

ثانيا : لأنه سيكتنا من التعرف على ماهية هذا النوع من المخطوطات .

ثالثا : لأنه سيحكم القارىء من أن يحكم ، بطريقة أفضل ، على طبيعة الوسائل التى كانت فى حوزتنا عند دراسة الموسيقى اليونانية الحديثة ، وحقيقة ما أعرفنا فى هذا الصدد متجاوزين به أولئك العلماء الذين سبقونا فى هذا المجال .

لابد أن هذه المخطوطة كانت تضم في الأصل أربعمئة أو خمسمئة صفحة ،
ويبدو أنها قد رحمت مرات عدة ، وفي أوقات متفرقة وقد كانت كلها في البداية ، ثم في
جزء كبير منها الآن ، مكتوبة على أوراق من الجلد ، ويرى المرء من لون وحالة وريقاتها
أن بعضا من هذه الوريقات أكثر قدما من بعضها الآخر ، وهناك بعض منها مصنوعة
من الورق ، لعلها قد حلت محل وريقات من الجلد بليت بفعل الاستعمال أو طول
الوقت ، أو تمزقت أو انطمست لأسباب أخرى ، وحروف الكتابة فوق الجلد قصيرة
و دائرية تامة مكتملة وسهلة القراءة ، أما الحروف التي خطت على الورق فهي على
العكس رفيعة ورديدة وإن يكن الحبر الذي كتبت به لا يزال شديد السواد ، في الوقت
الذي حال فيه سواد الحبر فوق الوريقات الجلد ، حتى بدت الكتابة في لون رمادي
يضررب إلى الصفرة ؛ والإشارات الموسيقية بصفة عامة بالغة الوضوح ، تبدو تلك
التي دونت فوق الجلد أكثر سرعة (أى كتبت بشكل متعجل) عن الأخريات ، كما
تبدو مشكلة بيد أشد تمرسا وأكثر مهارة ؛ وتغلف هذه المخطوطة لوحتان (غلافان)
من الخشب ، يكسوهما قماش من صوف متشابك الخيوط ، ألصق فوقهما جلد
حور ، وقد ظننا من شكل الحروف والمادة التي تكون الغلاف ، أننا بإزاء آثار تحول
لنا العظن بأن هذه المخطوطة يمكنها أن تعود إلى القرن الخامس أو السادس عشر ، لكن
أثرا آخر قد نهض ليؤكد لنا رأينا ، في الوقت نفسه الذي كشف لنا فيه ما كانه هذا
النوع من كتب الغناء ، وهو أمر لم نكن لنعرفه — ربما — لولا ذلك ، مادامت مقدمة
وخاتمة هذه المخطوطة ناقصتين ، فعلى الوريقة الأخيرة والتي لم تكن على وجه التقريب
هى الوريقة النهائية من هذا الكتاب ، حيث من السهل أن نرى ذلك ، من هذا الفراغ
الذى لا يزال قائما بين الغلاف ووريقات الكتاب ؛ فوق هذه الوريقة (وهى التى لم
تكن كذلك واحدة من أقدم وريقات المخطوطة وهو ما يمكن الحكم عليه من لون
وحالة الجلد) ، وفي أعلى الصفحة ، في الهامش ، نقرأ هذا التاريخ ، ١٦١٤^(١)

(١) بعد أن كتبنا ذلك ، وبينما كنت أتصفح المخطوطة نفسها ، عثرت في أعلا إحدى
الصفحات ، في الهامش هذا التاريخ ! ٨٢٥ ، فلو كان هذا هو تاريخ الكتاب حقا ، فإنه سيعود
بذلك ، وعلى وجه التقريب ، إلى نفس زمن القديس جان دماسين Jean Damascine ، مبتكر =

ويعنى آخر ، فإذا كان هذا التاريخ يحدد السنة التى احتاج فيها الكتاب ، وقد أصبح قديماً بالفعل ، لكى يرم فلا بد أن يكون افتراضنا غير بعيد عن الصواب ، ذلك أن كتابا من هذا النوع هو بالغ النفع لحد لا بد معه أن يغلف بعناية ، كما أننا لن نكون بعيدين أكثر مما ينبغي عن الحقيقة المرجحة ، إذا ما افترضنا أن يكون عمر هذه المخطوطة قد بلغ بالفعل فى ذلك الوقت مائة عام ، حين تم ترميمه ، أى فى العام ١٦١٤ .

وفى الوقت نفسه فإننا نقرأ بالقرب من هذا التاريخ كذلك ، عبارة ديكه ميجاس dike megas ، وهى التى نعتقد أنها عنوان الكتاب ، وقد وردت مرة أخرى فى هذا الموضوع ، وإليك الأساس الذى بنينا عليه رأينا : يطلق عادة على كتب الأغاني اليونانية ، وبصفة خاصة تلك الكتب التى تحوى مبادئ الفن ، اسم باباديكه Papadike ، وهى كلمة مكونة من الكلمة اليونانية ديكه dike ، وتعنى القاعدة ، الاستعمال ، العادة ، وقد ألحقت بكلمة بابا ، وهى الكلمة التى تحدد بصفة خاصة طبيعة أو استخدام هذا النوع من الكتب ، وتشكل مع كلمة ديكه كلمة واحدة نكتبها باباديكه ، لأن هذا النوع من كتب الغناء كان يستخدمه القسوس الذرّوام (اليونانيون) والذين يسمون منهم ، بصفة خاصة باباس papas ، وقد نستطيع أن نقدم مقابلا فى الفرنسية لكلمة بابا ديكه فى عبارة : طقوس الغناء أو الإنشاد الدينى عند الباباس Rituel du chant des papas ، والأمر كذلك فيما يبدو بخصوص كلمة ديكه ميجاس ، التى قد تعنى إذا ما نظرنا إليها باعتبارها كلمة واحدة : الطقوس الكبرى فى الغناء grand rituel du chant الأمر الذى قد ينتج عنه ، أننا قد حصلنا على كتاب الغناء الكبير الخاص بالموسيقى اليونانية ، وفى الواقع فإن هذا الكتاب برغم كونه منقوصا ، لا يزال أكبر حجما بما يعادل اثنتى عشرة مرة ، عن الباباديكات بالغة الانتشار ، ولذلك فقد قيل لنا إنه كتاب بالغ الندرة وإته لا يوجد - بعد - نظير له فى أى من الأديرة اليونانية فى أوروبا وآسيا وأفريقيا ، ولهذا السبب فيحق لنا أن نعتقد أننا قد حزننا أفضل كتاب من كتب الأغاني اليونانية ، ولعله هو الوحيد من نوعه ، فى الوقت الحاضر .

= الموسيقى اليونانية الحديثة ؛ وسوف يضيف هذا ، دون جدال ، قدرًا كبيرًا من الجدارة ، إلى هذه المخطوطة .

المبحث الثاني

حول الغناء الدينى عند اليونانيين ، وحول طابعه
وتأثيره ، وحول القواعد التى يتبعها المغنون ،
والرخص الشعريّة التى ييحبونها لأنفسهم ،
والكتب التى تضم فى ثاباها مبادئ موسيقاهم
وغنائهم

لم يكن كافيا بالنسبة إلينا أن نحصل على كتاب غناء مدون باليونانية ، وأن
نتمكن من مقارنة إشاراته بتلك التى عرفنا بها كيوشر ، إذ كانت تنقصنا دراسة عن
هذا الغناء نستطيع عن طريقها أن ندرس نظرية الموسيقى اليونانية وتطبيقاتها ، ولكن
أوجد شيء من ذلك فى مصر ؟ فإن وجد ، فأين يمكننا العثور عليه ؟ هذا ما لم نكن
قد استطعنا بعد أن نعرفه ، وهو فى الوقت نفسه ما خبئناه فى رشيد ، التى لم نتوان فى
الذهاب إليها .

وبمجرد أن وصلنا هذه المدينة ذهبنا لزيارة الباباس ، وأهدينا لهم رغبتنا فى
حضور قداساتهم وسماع أغانيهم ، فحددوا لنا اليوم والساعة اللذين يمكننا فيها التوجه
إلى الكنيسة ، وإذ خشى هؤلاء أن نكون قد نسينا الموعد ، فقد تجشموا مشقة أن
يحضروا بأنفسهم هذه المرة لاصطحابنا . كان اليوم يوم عيد ، وكانت الاحتفالات تتم
بشكل احتفالى أكثر من المعتاد ، وإن اقتصر هذا الشكل الاحتفالى على كثرة رسم
علامة الصليب وكثرة الركوع ، وكانت النسوة فى المقصورات فى حركة دائبة ناتجة عن
أداء هذه الشعائر العاصمة (البانتوميم) ، وكانت الأغاني أطول من المعتاد ، وقد
وجدنا هذه الأغنيات بالغة التعقيد ، ولعل السبب فى ذلك يعود إلى كثرة زخارفها ،
وإن كنا لم نعرف قط من قبل زخارف من هذا النوع ، فهى لا تشبه على الإطلاق
زخارفنا ، كما أن الأذن منا لم تسع سماعها ، وقد كانت هذه الأغنيات تؤدى بالتبادل
بين اثنين من المنشدين ، أما الذى لم يكن يتولى منهما ترتيل اللحن ، فكان يحافظ على
نغمة القرار ، وكان يمد فيها لتستغرق كل الوقت الذى يترجم خلاله المنشد الآخر ، وكان
يُحل من صوته بين الحين والآخر ، وفى كل مرة كان يفعل فيها ذلك ، كنا نلاحظ أن

زميله يخفض من صوته ، ومن هنا استخلصنا أن الهدف من الحفاظ على نغمة القرار هذه ، منع المنشد من الابتعاد عن المقام ، أو لتنبهه إلى أنه قد خرج عنه ، مع تيسير سبيله للعودة إليه ، وحين انتهى المنشد الأول من تراتيله توجه رجل دين كان يسكن أمام هذا المنشد بكتاب مفتوح ليقف تجاه المنشد الثاني ، وبدأ المنشد الأول بدوره يؤدي نغمة القرار .

وبعد أن انتهى القديس ، اقتادنا الباباس إلى داخل ديرهم ، وأدخلونا إلى حجرة مؤتة تأثينا نصفه أوري ونصفه على الطراز الشرقى ، وما أن بلغنا الباب حتى ألقوا على وجوهنا وأجسادنا بماء شديد البرودة ، من قارورة مصنوعة من زجاج أبيض اللون ، يسدها غطاء ترينه قتائل معدنية ؛ إنه ماء اللورد الذى نغره علينا طبقا لعادة سرت فى الشرق منذ زمان بعيد ، تم حين يراد الاحتفال بمقدم أحد الأجانب أو بأى شخص آخر يقوم بالزيارة وإظهار الاحترام له ، وحيث لم نك نتوقع مثل هذه الحفاوة ، فقد أجفنا فى البداية ، لكن دهشتنا لم تطل لأكثر من لحظة المفاجأة ، ولم يكن لدى الباباس دون شك من وقت ليلحظوا هذا الانفعال من جانبنا ، وفى النهاية ضحكنا من الأمر معهم ، دون أن يثير تساؤلا لامن جانبهم ولا من جانبنا ؛ كانوا شغوفين لمعرفة كيف وجدنا أغانيهم وسألونا رأينا فيها ، فامتدحنا النظام والذوق اللذين أدبت الأغنيات بهما ، وإن كنا قد نحاشينا أن نطلبهم على حقيقة الأثر الذى أحدثته فينا ، فإذا كانوا — هم — على يقين تام أن أغانيهم بالغة الجمال ، فكما كنا سوف نبدو فى ناظرهم ذوى مزاج ردىء للغاية ، لو أننا ظهرنا فى صورة من لم يتقبل طريهم ، لذلك فقد حرصنا أن نلزم الصمت دونه ، وبدأ لنا أن من الأفضل أن نعرف منهم فائدة هذا الصوت المستمر الذى يحدته المنشد الثانى ، خلال تراتيل المنشد الأول ، فأجابوا على أسئلتنا بأن هذا الصوت الدائم (القرار) يسمى الأيسون (أيسون) ، وأنه على هذا الصوت الثابت (الأيسون) ، يضبط المنشد غناؤه ، فسألناهم ما إن كان المنشد عندهم لا يلتزم بشكل صارم باتباع نوتة الأغاني كما هى مدونة فى الكتب ، فأجابونا بأن المنشد الحاذق لا يكتفى قط بذلك ، بل إنه يكفيه أن يعرف المقام الذى ينبغى عليه أن يغنى فيه ، لكى يرتجل اللحن على القور ، وأن الأيسون ، فضلا عن ذلك ، وكما نهبونا من قبل ، يستخدم مرشدا للمنشد كى يضبط إيقاع غناؤه داخل المقام ، ولكى

يعيده إليه إذا ما كان قد ابتعد عنه فعدنا نسأل : ماهى إذن مبادئ وقواعد غنائكم ؟ فأشاروا على الفور إلى كتاب عرفناه : إنه الباباديكه ، قائلين : هذا هو ، إن أى شخص كائنا من كان ، يتعلم بمعونة مدرس متمكن كل ما يضمه هذا الكتاب ، يستطيع بسهولة أن يؤلف لحنا فى أى مقام يشاء ، لكننا أجبنا متساقلين : أليست لديكم أغاني مكرسة بشكل خاص لمناسبات معينة ، وأخرى تدخرونها لبعض الاحتفالات المهمة لهذا العيد أو ذاك ؟ وإذا لم تكن لديكم مثل هذه الأغاني ، وإذا كانت الألحان تؤلف بنت الساعة ارتجالا طبقا لذوق ومهارة المنشد ، فكيف تختارون الأغنيات التى تتفق مع المناسبات المختلفة ؟ فأجابوا بأن لديهم كل هذه الأغنيات مدونة مع نوتاتها فى الكتب ، وحيث أن كل واحد منهم يحفظها عن ظهر قلب ، وفى كل المقامات التى يمكنها أن تغنى فيها ، فإنه يكفى أن يشير أحدهم إلى المقام حتى يتذكروا الأغنية (المطلوبة) على الفور ، وقد كان بمقدورنا أن نستعزى انتباههم إلى هذا التناقض القائم بين هذه الإجابة الأخيرة وبين ماقلوه لنا من قبل ، ومع ذلك فحيث بدا لنا هذا التناقض ظاهريا أكثر منه واقعا ، وأنه يعود بصفة خاصة إلى سوء استخدامهم لكلمة مؤلف التى أخذناها فى البداية بالمعنى الدقيق والصارم الذى لها فى موسيقانا ، فقد أثروا ألا نقحم أنفسنا فى جدل حول الكلمات ، قد يكون طويلا مرهقا ، بالغ التجريد ، قليل الجدوى كما يحدث فى غالبية الأحيان بالنسبة لمثل هذه الأمور .

لقد كانت الدقائق بالنسبة لنا ثمينة للغاية ، وقد سارعنا بتفحص كتبهم ووجدنا أنه يوجد فى بدايتها بحث فى نظرية الموسيقى ، وضحت فيه خاصية الاشارات الموسيقية واستخداماتها ، وهذا على وجه الدقة ماكانا نرغب فى معرفته ، وسألناهم ماإن يكن من المستطاع أن نستنسخ الكتاب الذى يبدو أنه أكثر كتبهم شيوعا ، وهو من وضع يونانى شاب كان غائبا ، فدعونا لأن تعود فى القد ، بشكل جعلونا معه نتعشم فى أن يقبل مالك الكتاب أن يتخلى عنه لنا ، فأخذنا بنصيحهم وحصلنا بالفعل عليه .

كنا لانزال فى حاجة إلى معلم .قدير يقود خطواتنا فى الدراسة التى كنا نزمع القيام بها لهذا البحث الموسيقى ، ومع ذلك فلم يكن بالأمر السهل أن نلقى مثل هذا

الشخص حتى في اليونان نفسها ، وبالتأكيد ، فلم يكن لمثل هذا المدرس أن يوجد قط في رشيد ، كما أن كل ماكتبه كيرشر والعلماء الآخرون حول الموسيقى اليونانية الحديثة لم يكن ليلقى لنا ضوء كافيا كيما نستطيع أن نستخلص منه بعض النفع ، ونحن نقرب في هذا المبحث الموسيقى ، ولم يكن نص هذا البحث الذي كان في حوزتنا ليختلف عن نص أي باباديكه آخر ، فكل هذه الكتب تكاد تتشابه لحد بعيد ، ومن جهة أخرى فقد كانت تختلط فيها جميعا اليونانية الفصحى باليونانية العامية ، إلى جانب كلمات همجية (تعود إلى الشعوب البربرية) ، وهى أمور لا يتسنى تفسيرها إلا بواسطة مدرس متبحر في فن الغناء اليونانى .

وهكذا انحصرت كل دراستنا خلال الأشهر الثلاثة التى قضيناها في رشيد ، في محاولات بسيطة تتلمس الطريق ، لم يكن لها من ثمار سوى أنها جعلتنا نألف بعض الشئ الاشكال المختلفة للعلامات والاشارات الموسيقية ، وهذه كبيرة العدد باللغة التنوع^(١)

(١) سوف نشرح خلاصة هذه النغمة عند التصدى لمبادئ هذه الموسيقى .

المبحث الثالث

عن مدرس الموسيقى اليونانية الذى عثرنا عليه فى القاهرة ، عن أسلوبه فى التدريس ، وعن الاختبار الفريد الذى اضطررنا للوضوح له حتى يوافق على التدريس لنا ، حول مناج هذا المدرس ، وكيف توصلنا إلى أن نجنى بعض الثمار منه — تفسير مبدئى لبعض الألفاظ المشكوك فيها ، فى هذه الموسيقى — عرض للنقاط الرئيسية فى هذا الفن ، والتى سيدور حولها الحديث ، فى المباحث التالية

فى النهاية التقينا فى القاهرة بالمدرس الذى كنا نبتغيه ، وكان — هو — المنشد الأول فى الكنيسة البطريركية للروم (اليونانيين)^(١) وكان يسمى دوم جبرائيل (جابريل عندنا) ، وقد رجوانه أن يتفضل مشكوراً بإعطائنا دروساً فى الموسيقى اليونانية ، واتفقنا فيما بيننا أنه سيأتى كل يوم كى يعلمنا الغناء ، وكى يفسر لنا مبادئ هذا الفن وقواعده ، وكان عند كلمته معنا ، بل لقد فعل أكثر مما وعدنا به ،

(١) كان بطريرك الروم (اليونانيين) ، وقت وجودنا فى مصر ، يتخذ مقراً له فى مصر العتيقة ، حيث توجد للأروام كنيسة تحت رعاية القديس (سان) جورج . وهذا القديس مبجل للغاية ، فى مصر ، من جانب كل المسيحيين ، والأمر الأكثر مدعاة للدهشة ، أنه مبجل من جانب المسلمين أنفسهم ؛ فلهؤلاء ثقة فى فضائل ومعجزات سان جورج ، حتى أنهم يأتون ، فى أحيان كثيرة ، يتوسلون معونته ومساعدته سواء فى أمراضهم أو الخن التى تلم بهم ؛ وهم يسمونه الخضر ، أى الأخضر ، لأنه قد مُثل بهذا اللون . وقد أطلق عليه المسلمون ، بصفة خاصة ، هذا الاسم ، فى كنيسة قرية بيا ، وهم يتوجهون إليه ، إما فى المخاطر التى يتعرضون لها بفعل النيل ، أى بفعل تياراته العاتية التى تصطدم بالشواطىء العالية للغاية لواجهة بيا ، بعد هبوطها من جبل الطير ، لتشكل منحنيات بالغة العنف ؛ وفى كل مرة يرى البحارة (المراكبية) أنفسهم فى خطر ، يصيحون : ونحن فى حماك ياخضر الأخضر ، أى أنت يامن هو أكثر خضرة بين الخضر ؛ وبعد ذلك يجمعون التبرعات فيما بينهم ، باسم ولى الله ، وتستخدم هذه التبرعات فى شراء شموع يختصون بها سان جورج ، ويوقدون فوق مذبحه .

فقد أحضر لنا بحثا عن الغناء أخبرنا أنه أفضل من ذلك البحث (أو تلك المخطوطة) الذى حصلنا عليه من قبل ، والحقيقة أنه كان به أغنيات مدونة مع نواتها أكثر عددا من تلك التى توجد فى مخطوطتنا ، وإن تكن أقل توسعا فيما يختص بالمبادئ ، مع أن هذا هو الأمر الأكثر أهمية بالنسبة لنا والأشد ضرورة ، إذ كنا قد حصلنا من قبل على الديكه ميجاس ، التى كانت تضم من الأغنيات المختلفة التى دونت نوتها ، أكثر مما يوجد فى الكتاب الذى قدمه لنا دوم جيرائيل ، ومع ذلك فلم نظن أنه يجمل بنا أن نرفضه ، مهما بدا لنا مكلفا بعض الشيء .

كان الدرس الأول بالنسبة لنا نوعا من الاختبار سنظل نذكره لوقت طويل ، كان دوم جيرائيل مسنا ، وكان لصوته الرفيع الواهن والمرتحف ، نغمة مشروخة ، وكان بخلاف ذلك يغنى من أنفه بشكل متكلف ، يتصنع قدرا من الأهمية ، وكنا نعانى كل عناء العالم حتى نحفظ بأعصابنا باردة ، وفى الوقت نفسه فقد كنا نحاهد أنفسنا حتى نظل داخل الحدود التى تقتضيها اللياقة والذوق ، ومع ذلك فحين كان يشدد علينا أن نقوم بدورنا بتقليده ، فلم نكن نعود بقادرين على أن نكظم غيظنا لأكثر من ذلك ؛ وإذا نظرنا إلى اقتراح كهذا باعتباره مزحة من جانبه ، فقد أخذنا نتندر عليه ، وكنا قد لاحظنا من قبل أن هؤلاء الذين يغنون فى مصر ، يغنون بشكل يفوق المألوف ، لكننا كنا أبعد من أن نعتقد أن الأمر يتم بدافع من المزاج وأنهم يجدون ، فى مصر فى طلب هذه الكلفة ، بعناية تماثل ما نبذله نحن ، فى أوروبا من حرص كى تتجنبها ، وقد أقتعنا المظهر الوقور ، واللهاجة الجادة لدوم جيرائيل ، وهو يشدد علينا أن نغنى على طريقته فى النهاية ، أن لا مفر بالنسبة لنا إلا أن نطيعه أو أن نعدل نهائيا عن تعلم الموسيقى اليونانية الحديثة .

لكن الرغبة المتأججة التى كانت لدينا لمعرفة هذه الموسيقى ، أتاحت له أن يشدد علينا أن نغنى - رغم نفورنا من ذلك ، واستجبنا فى النهاية وعلى الرغم منا ، فكانت كل نغمة تؤدى تصبح معها عاصفة من الضحك المجهنم ، كان يستحيل علينا أن نتجنبها أو أن نخفف منها ، وكلما زادت دهشة معلمنا من سلوكنا كلما كنا نجد أنفسنا مدفوعين إلى مزيد من الضحك ، وعشا كنا نحاول أن نفسر له أننا نضحك سخيرة من فشلنا الباعث على الضحك ، إذ يبدو أن محاولتنا لمنع أنفسنا من

الضحك ، تلك التي كانت تحد من انطلاقنا على سجيتنا حين كنا نضحك ، على الرغم منا مع الآخرين ، هي على وجه الدقة ، ما كان يوضح أكثر من غيره ، أننا نضحك منه وليس من أنفسنا .

كان غضب دوم جبرائيل منا يوشك أن يصبح صريحا ، فكانت سحتته تهرد وتظهر الكآبة والغم في عينه ، وكنا ننظر إليه مشفقين متألّمين ، فقد كان هو آخر شخص في العالم نود أن نسبب له مثل هذا الضيق ، وكان هو أيضا يدرك ، لاجدال في ذلك ، من التوقير الذي كنا نبديه نحوه ، أنه ليست لدينا أية نية لتعكير صفوه ، بله لإهانتته قط ، لكن هذا — على وجه التجديد — هو ما ألقى به في حيرة تماثل حيرتنا ، برغم أنها تغطي في اتجاه مخالف تماما ، ولو كانت دروسنا قد استمرت على هذا النحو ، لما أحرزنا تقدما كبيرا فيها ، ومع ذلك فسواء لأن مدرسنا قد أصبح أكثر تساهلا أو لأننا — من جانبنا — قد بتنا أكثر وداعة وطاعة ، فقد مضى كل شيء ، بعد ذلك ، بقدر أقل من التشدد من جانبه ، وبقدر أكبر من الهدوء من جانبنا .

لم يكن من عادة دوم جبرائيل أن يبدأ بتدريس المبادئ ، وحيث كنا قد عرفنا بالفعل نوات الموسيقى اليونانية ، فقد طلب إلينا في البداية أن نغنى ، قائلا إنه سيدرس النظرية لنا عندما نصبح أكثر مهارة ، وقد تكون لهذه الطريقة ميزتها ، ومع ذلك فلم يكن بمقدورنا أن نتبأ كم من الوقت ينبغي علينا أن نعطي هذه الدراسة ، وكما كنا سنسعد لو أن النظرية والتطبيق قد سارا معا جنباً إلى جنب ، لذلك فقد كنا نوقف معلمنا في كل لحظة راجين إياه أن يفسر لنا كل ما كان يبدو أننا لا نعرفه ، وكنا ندون النوتة أو كنا نجعل يدونها بنفسه بالإشارات اليونانية ، ثم نترجمها أمامه على الفور إلى الإشارات الأوربية ، مع الحرص من جانبنا على أن نضيف فوقها التفسير الذي تلقيناه عنها ، وفي يوم آخر ، في مناسبة أخرى ، كنا نطلب من جديد إيضاحات حول الشيء نفسه ، وكنا في غيته نقارن هذه الإيضاحات مع تلك التي حصلنا عليها في شرح سابق ، ثم نتقدم إليه مرة أخرى بملاحظاتنا إذا كانت لدينا مثل هذه الملاحظات ، وبهذه الطريقة ، لم ندع شكاً ولو كان واهنا يلقى بظله على شيء عرفناه .

تبيء واحد لم نستطع أن نعرفه ، وقد فسره لنا معلمنا بطريقة غامضة ينقصها الوضوح ، ذلك هو خصوصيات الإشارات الكبيرة واستخداماتها ، وهي في الوقت

نفسه إشارات موسيقية ، فهو لم يستطع قط أن يقدم تفسيراً لها إلا عن طريق أمثلة مغناة ، ولم يدهشنا الأمر كثيراً فقد سبق لنا أن سببنا مثل هذه الحيرة للأجباش والأرمن ، حين طلبنا إلى هؤلاء وإلى أولئك تفسيراً لبعض الإشارات التي لا تستطيع سوى الممارسة والاستعمال وحدهما أن يعرفا بها ، ولعلنا نحن أنفسنا سنكون في نفس حيرتهم لو أن بعض أبناء أفريقيا أو آسيا المقيمين في مصر ، قد جاعوا يطلبون إلينا أن نشرح لهم ما تعنيه trille (زغردة أى تكرار الحنين بسرعة) والـ martellement (طرق أو توقيع) أو أية إشارات أخرى ليس لها قط اسم خاص يطلق عليها في اللغات الأجنبية عنا ، وهي (أى هذه الإشارات) التي نستخدمها سواء في الموسيقى الصوتية أو الموسيقى الآلية ، فحيث أن مثل هذه الإشارة غير قابلة للتحليل بطبيعتها فقلما يمكن تفسيرها إلا عن طريق ضرب الأمثلة ، وهذه الأمثلة بدورها لا يمكن فهمها إلا إذا قدمها موسيقيون محترفون . وعودا إلى الإشارات الموسيقية الكبيرة عند اليونانيين المحدثين ، فقد أكد الكثيرون من علماء هذه الأمة ، أن قلة ضئيلة اليوم هم الذين يعرفونها ، ولذلك فلم يمكن مما يدعو لدهشتنا الشديدة أن نرى معلماً جاهلاً بخصوصياتها ، أما الشيء المؤكد فهو أنه لم يُذكر بخصوصها شيء له أهميته في الباباديكات ، إلا فيما ندر ، ونعرف من هذه الكتب أن هذه العلامات إنما هي إشارات صامتة لا تصدر نغماً ما aphones وأنها تنتمي إلى الشرونوميـا cheironomie ، ولسنا نعرف ما إن كنا هنا على صواب ، لكننا نظن أنها تشير إلى فترات راحة أو توقف أو إبطاء في حركة الإيقاع أو في الإيقاعات الحتمية ، وقد أسميت بالصامتة لأنها في الواقع لا تشير إلى نغمة من أى نوع ، وفي واقع الأمر ، فلو أنها كانت تشير إلى نغمة ما ، أو رنة ما ، فما كانت لتوضع ، كما هو حادث ، فوق أو تحت نوتات الضياء ، وإلا لأدى الأمر إلى ثنائية في الاستخدام ، ولن يصبح ، بعد ، أثر هذه الإشارات ، هو نفسه (قبل وضعها) . ذلك أن علينا أن نلاحظ أن هناك ، من بين هذه الإشارات ، ما يوضع كذلك فوق الإشارات الدالة على النغمات الصاعدة ، وفوق مثيلاتها الدالة على النغمات النازلة ، وهناك من بينها ، إشارات أخرى توضع في بعض الأحيان تحت الإشارات الدالة على صعود ، وفي أحيان غيرها

تحت تلك الدالة على هبوط ، والأمر المؤكد ، في كل الأحوال ، أن هذه وتلك من اللفظيات ، تحتفظ على الدوام بخصائصها المميزة ، كما سنرى عما قليل ، عن طريق الأمثلة التي ستقدمها عنها .

وحين نقول إن الإشارات الكبيرة لا تنتمي إلا إلى الشيرونوميا فإن الأمر يعنى فيما يبدو لنا أنها تشير إلى حركة الوزن أو التوقيع التي تتحدد عادة بواسطة اليد ، ذلك أن اليونانيين لم يقدموا قط تعريفاً بالغ الوضوح لكلمة شيرونوميا ، بل إنه لا يوجد هناك موضع قط للحدث عن الإشارات الكبيرة ، في كل بحوث الموسيقى اليونانية .

وكل ما نستطيع افترضه من المعنى الاشتقاق لكلمة شيرونوميا هو أنها تعنى قانون أو قاعدة اليد ، التي تعطى أو تحددها اليد ، أو يشار إليها عن طريقها ، وبالتالي فهي تعنى حرفياً الوزن أو الإيقاع الذى ينظم الغناء على النحو الذى تحدده اليد ، ولعل في هذا يكمن المعنى لما نقرؤه في بداية إحدى الدراسات عن الموسيقى اليونانية الحديثة التي في حوزتنا ، حيث قيل إن الشيرونوميا تشير إلى الميلوس melos وهذه الكلمة الأخيرة لا ينهى في رأينا أن تؤخذ بمعنى الميلودى ، وإنما بمعنى عضو أو جزء أو قسم من الإيقاع أو الوزن ، وعن طريق هذا التفسير وحده أمكننا أن نجد معنى مقبولا لنص آخر في أحد البحوث الموسيقية التي معنا ، حيث نقرأ أن الشير cheir (وهى اليد) إنما هى إيسون Ison^(١) الكتف ، وهو معنى يكتنفه ، في لغتنا غموض شديد ، وهو كذلك مالا يمكننا أن نفهه بثقة تامة ، فنحن نعرف أن الأيسون هو اسم الإشارة الدال على رنة الصوت ، الذى يظل دوماً في الدرجة نفسها ، دون صعود أو هبوط ، وأن هذه الرنة هى منظمة الغناء وهى الوسيلة المستخدمة ، حتى لا يستطيع المغنى أن يحدد عن المقام (أو الطبقة) ، صعوداً أو هبوطاً أو لكى تسهل له سبيل العودة إليه إذا ما كان قد خرج عنه ، وبمعنى آخر فإننا هنا بإزاء

(١) تنوه هذه الكلمة ، في بعض الأحيان ، في معنى كلمة منظم أو ضابط ، في اللغة الفنية للموسيقى اليونانية الحديثة ، فقد اعتاد اليونانيون الاحتفاظ بنغمة القرار طيلة مدة غنائهم ، ولهذا السبب يسمى هذا النغم بالأيسون Ison وهى كلمة يونانية تعنى متساوى ، أى الذى لا يعلو ولا يهبط .

تلميح إلى خاصية الأيسون هذه حين يقال : إن اليد هي أيسون الكتف ، ولهذا فمن المرجح أنه قد أريد أن يفهم من ذلك ، أنه ، كما أن الأيسون هو منظم أو ضابط الغناء ، فإن اليد هي أيضا ضابطة أو منظمة الحركة ، التي تمثل طبقا لكل الشواهد ، ولسنا نعرف لماذا ، بالكتف ؛ ما لم يكن في هذه الكلمة تلميح إلى الحركات المكرورة أو المعتادة ، وإلى هذا النوع من الحركات الصامتة (البانتوميم) التي تؤدي بشكل إيقاعي أثناء الغناء ، ولعلها هي التي يشار إليها بهذه العلامات^(١) ، ومع ذلك فلا ينبغي الاعتقاد بأن قاعدة أو قانون اليد أو الشيرونوميا ، وبالتالي ، الاشارات الكبيرة المتعلقة بها ، لا تخص إلا حركات وسجدات وعلامات الصليب التي يكثر اليونانيون من القيام بها في كنائسهم أثناء القداس ، أو التي تكون على نحو ما غريبة على الغناء (أى خارجة عنه) ، فلو كان ذلك صحيحا ، لما كان هناك أى داع لتدوينها مع إشارات أو نوتات الغناء ، وما يدعم بعض الشيء ما نلاحظه نحن هنا ، أنه ، في نفس الدراسة التي قيل فيها إن اليد هي أيسون الكتف لم تُقدم علة لذلك سوى أن اليد هي التي تقود الغناء نحو غايته ، وعلى هذا فإن هذه الاشارات تنتمي إلى الغناء ، في الوقت الذي تنتمي فيه إلى الشيرونوميا ، أى إلى القاعدة التي تبيينها أو تحددها اليد ، أى إلى الإيقاع ، ولسنا بقادرين أن نحس معنى آخر أكثر رجحانا ، يمكننا أن نعطيه لهذه الكلمات .

وفي كلمة فحيث قد أعفى معلنا نفسه من أن يقدم لنا إيضاح حول هذه النقطة ، وحيث لا تقدم لنا البحوث الموسيقية المزيد من الإيضاح عنها ، فلسنا نستطيع سوى أن نطرح رأينا قائلين قوله هوراس : « إن كنت تعرف شيئا أصح من هاتيك الأمور فأفصح عنه دون تردد » .

وسنجد التعريف بكل ما يمكن أن نعلمه اليوم عن الموسيقى اليونانية الحديثة ، وربما بكل ما سيعرف عنها منذ الآن ، فهناك محل للاعتقاد بأن استخدامها

(١) كذلك فقد ظن كل من كيرش ومارتيني أن علامات الشيرونوميا هذه ، تختص بالحركات المتتالية التي يقوم بها الأروام في كنائسهم أثناء القداس .

بتلاتى بشكل تدريجى غير محسوس ، وليس من السهل تعميقها فى الوقت الحالى بأكثر مما فعلنا .

وكم سيكون أمرا مشرفا بالنسبة لنا أن نكون قد اكتشفنا ، بعد أن سرنا على هدى كثير من العلماء المرموقين ، ما كان قد خفى لسنوات طوال عن بحوثهم .

وسوف نبدأ بتقديم عرض لنظرية وممارسة الفن طبقا للدراسات التى حملناها معنا من مصر ، وسوف نلحق بها الإيضاحات والملاحظات التى سمحت لنا التجربة بالقيام بها ، وذلك لتيسير فهمها . وسوف نقدم فى الوقت نفسه أمثلة مدونة بالنوتة اليونانية ، ثم مترجمة إلى نوتاتنا الأوربية للتعريف باستخدام إشارات الغناء ، وإشارات الراحة أو التوقف ، وكذا الاشارات الكبيرة المسماة بالصامتة ، وسوف نقدم بعد ذلك كله المقامات الثمانية مع جذورها ، أى جذور التحولات والتغيرات فى هذه المقامات نفسها ، باليونانية أولا ثم بنوتات أوربية بعد ذلك ، وننتهى بأمثلة من أغنيات تنتمى إلى كل واحد من هذه المقامات ، ومدونة كذلك بالطريقتين السابقتين التى كانت تشكل الأغاني فيها جزءا من الدروس التى تلقيناها من دوم جبرائيل فى القاهرة ، ثم أخيرا نماذج لأغنيات من اليونانية الدارجة .

المبحث الرابع

شرح إشارات الغناء في الموسيقى اليونانية
الحديثة مستخلصة ومترجمة حرفيا من بحوث
حول ، نظرية هذه الموسيقى ، تضمنها كتب
الاباديكة ، أو كتب غناء الرهبان الروم .

ΑΡΧΗ ΣΤΗΝ ΘΕΩ ΑΓΙΩΝ

أرخبى ستن ثيا أجيو [بداية لمشهد القديس]

حول إشارات فن الغناء ، حول الأرواح والأجسام^(١) ، الصاعدة والهابطة ،
لكل الشيرونوميا ، مظنة طبقا للقواعد التي وضعها الشعراء^(٢) على مدى الأزمان
سواء في العصور القديمة أو الحديثة .

الأيسون هي بداية ووسط ونهاية ونظام
كل إشارات الغناء^(٣)

ولا يقتاد الصوت إلا عن طريقهما وتسمى
aphone أى بدون رنين ، ليس
لأنها لا تحدث رنينا ، فهي ترن ، وإنما

(١) على هذا النحو ، نفرق بين إشارات الغناء والاشارات الموسيقية ، إذ نسمى الأوليات
أرواح ، ونطلق على الأخرى اسم الأجسام ؛ وسنشرح ذلك فيما بعد .

(٢) ينبغي أن تؤخذ كلمة شاعر ، على قدر ما استطعنا أن ندركه في ثانيا هذه الدراسة ،
بدلائها أو معناها الاشتقاق ؛ أى بمعنى واضح ، ناظم ، مؤلف ؛ وحيث يتعلق الأمر هنا
بالموسيقى ، فإنها تعنى ، هنا ، واضح أو مؤلف الموسيقى اليونانية .

(٣) ألحقنا هنا إشارة الأيسون إلى جانب اسمها ؛ وسنعمل الشيء نفسه مع كل
الاشارات الأخرى ، كلما سنحت الفرصة ، حتى يتعود القارئ أن يتعرف عليها ، بقدر أكبر من
السهولة .

لأنه لا يتم تغيير طبقته^(١) وهكذا
فإن الأيسون يُقَسَّم في توازن تام مع
الصوت البشرى .

أوليجون
وتوضع فوق كل الدرجات المتصاعدة^(٢)
أبو ستروف
وتوضع فوق كل الدرجات الهابطة^(٣)
وتوجد في الموسيقى (السلم) أربع عشرة
درجة^(٤) ، ثمان منها صاعدات وهن :
أوليجون
أوكيا^(٥)
بيتاسفة

(١) الأيسون . كما سبق أن شرحنا ، هو تثبيت للصوت البشرى يعطيه دواما أو استمرار ،
فهو نعمة موازنة لصوت المعنى أو المشهد تظل دوما على الدرجة نفسها ، دون علو أو انخفاض
قط . ونقرأ في دراسة أخرى : « وليس للأيسون قط صوت (بشرى) ، ولكنه يوضع تحت كل
الاشارات ، ليدعم هذه لاشارات في كل موضع نقابله فيه ، سواء وجدناه أسفل نعمة حادة
(جهود) ، و تحت نعمة عليطة (خفيفة) .

(٢) نجد في النص عبارة أنافيسوس ومعناها إشارة صعود .

(٣) نجد في النص عبارة كاتا فيسوس ومعناها إشارة نزول .

(٤) لعل الأمر كان يقتضى ، عند ترجمة النص اليونانى ترجمة حرفية ، أن نقول ثمانية
أصوات ، viii ، ولكننا أحللتنا كلمة نعمة أو رنة son مكانها ، فهي اللفظ الأدق والذي ينبغي
استخدامه في حالة مماثلة . وفي دراسة أخرى أحصيت خمس عشرة نعمة ، إن يشتمل هذا العدد
على الأيسون ، الذى لم يُخص هنا ضمن عدد الإشارات الموسيقية ، أى إشارات النغمات التى
مكنها أن تحدث نغما

(٥) في الدراسة الأخرى التى في حوزتنا ، توصف الإشارات الثلاث : أوليجون ،
أوكيا ، بيتاسفة بالايسوفون Isophone أى التى لها نفس المساحة الصوتية ، لأن كلا منها ، في
الواقع . يشير إلى فاصلة مقدارها تون .

١٠ كوفيسما
١١ ييلاستون
١٢ علامتا كتيمما (١)
١٣ كتيمما واحدة
١٤ هيسيلة (٢)

وتوجد ست هابطات ، هن :

١٥ أبوستروف
١٦ علامتا أبوستروف
١٧ كراتيمما هيورهورنى
١٨ إيلافرون
١٩ كاميله

ومن بين النغمات الصاعدة والنغمات الهابطة ، توجد النغمات الأجسام ،
والنغمات الأرواح .

ويبلغ عدد الأجسام الصاعدة ستا ، هى :

٢٠ أوليجون
٢١ أوكسيا
٢٢ يستاسه
٢٣ كوفيسما
٢٤ ييلاستون

(١) يلفظها اليونانيون المحدثون كتيمما *ketimma* ، لأنهم يلفظون حرف التو *tt* كما نلفظ حرف الدال *dh* ، ويحيطون لحرف الأيما *ai* نغمة الـ *ai* عندنا .

(٢) وجدنا هذه الكلمة مكتوبة (فى دراسة أخرى) على هذا النحو : *Pelle* :

للنغمات الصاعدة :

كتيما (واحدة)
هيسلة

وللنغمات الهابطة :

إيلافرون
كاميلة

ولكل هذه النغمات إشاراتها الخاصة^(١) وهى كما يلى :

أوليجون - ويرتفع بمقدار درجة واحدة^(٢)
أوكسيما - ويرتفع بمقدار درجة واحدة
كوفيسما - ويرتفع بمقدار درجة واحدة
يتاشة - ويرتفع بمقدار درجة واحدة

(١) قد تكون الترجمة الحرفية الصارمة لهذه العبارة هى : « ولكل هذه الاشارات كذلك أصواتها كما ترى » ، لكنها على هذا النحو ، قد لا تكون واضحة المدلول عند الموسيقيين الأوربيين ، لذلك فقد أحللنا عبارة أخرى على هذه العبارة ، جعلت معنى النص أكثر تطابقا مع تعبيراتنا الموسيقية ؛ وهو أمر لا يستطيع أن يستبجح نفسه شخص لم يكتب ، عن طريق التجربة ، معرفة دقيقة بالأمور .

(٢) استخدم فى النص كلمة « إنضى فونى ميان » أى هناك صوت واحد ؛ ومع ذلك فنبينى لنا أن نلاحظ :

أولا : أن اليونانيين يطلقون كلمة صوت voix على عملية الانتقال من نغمة لأخرى لا تبعد عنها إلا بدرجة واحدة .

ثانيا : أن الأمر هنا يتصل بإشارات الصعود ؛ وهكذا استبحنا لأنفسنا أن نخل عبارة **فعلو** بمقدار درجة على العبارة الواردة بالنص وهى : **إن لها صوتا ...** حتى نغضى الاضطراب ونخلط الأفكار اللذين يمكن أن يتسبب فيهما النص اليونانى عند نقله إلى الفرنسية (على حالة تلك) ؛ ولعل التجربة التى اكتسبناها عن هذه الموسيقى أن تكون كافية لحد يسوغ لنا تقديم هذا الإيضاح ؛ ونحن من جانبنا نقدم هذا التبرير ، إرضاء لهؤلاء الذين قد لا يعجبهم آراؤنا .

بيلاشون ۛ وترتفع بمقدار درجة واحدة
علامتا كتيما " ويرتفعان بمقدار درجة واحدة

(۱) مثال تطبیقی



علاقہ کتبہ پلاٹن پیمانہ کولہ اوزکیا اولیجون ایون

ورتفع بمقدار درجتين
 ورتفع بمقدار أربع درجات

مثال



مید

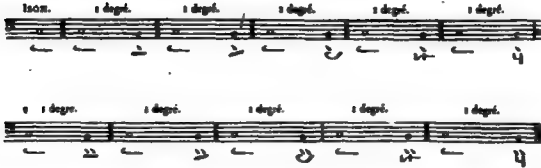
وتعطى بمقدار درجة واحدة	١	أبو ستروف
وتعطى بمقدار درجة واحدة	٢٢	علامتا أبو ستروف
وتعطى بمقدار درجتين	٤	أبو رهوى
وتعطى بمقدار درجتين	٤٤	كراتينا هيورهن

(١) سوف نقع في الخطأ لو اعتقدنا أن هذه الاشارات تمثل ، في واقع الأمر ، الدرجات التي جعلنا منها مقابلة لها ، فهي لا تشير إلا إلى فاصلة بين درجة وأخرى تعقبها مباشرة ، دون اعتبار لارتفاعها أو انخفاضها ، وبصفة عامة ، فنحن نستعيد إلى الأذهان ، أن الاشارات الموسيقية عند اليونانيين المحدثين ، لا تحدد سوى فاصلات أنغام ، وليس درجات أو نغمات بسيطة .

(٢) ينبغي أن نذكر على الدوام أن الاشارات الموسيقية اليونانية لا تشير إلا إلى فواصلات ، بحيث أن أربع درجات ، هي هنا ، تضى أربع فواصلات أو خماسية واحدة ، بمثل ما تتحدد اشارتي الكتبتما كذلك فاصلتين أو فاصلا ثلاثيا .

وهذه النغمات الأخوة لا زنين لها (أى لا تغنى قط)^(١)

مثال



= الفاصلات تتركب (أو تكون) بدلا بالأسون ؛ ومع ذلك ، وكبدأ عام ، فحيث أن الأرواح تسبق الأجسام ، أو تعلو عليها ، فإن إشارات الصعود التي هنا ، من نوع تلك المسماة بالأجسام ، تصبح صامتة ، أما إشارات الهبوط ، التي هي من نوع الإشارات المسماة بالأرواح ، فهي التي تحدث أثرها ؛ وفي الوقت نفسه فإننا نستثنى من ذلك إشارة الأبورهوى ، التي تمتع ، حيث ليست هي بالروح ولا بالجسم ، بميزات الأرواح ، في الوقت الذي لا تخضع فيه قط للإشارات الأخرى ، كما يحدث بالنسبة للأجسام .

(١) أفونيا أى لا صوت (أو لا نغم) لها ؛ من العسير أن يترك المرء ، من تلقاء نفسه ، ما تعنيه ملاحظة المؤلف في هذا الموضع ؛ كما لا نستطيع أن نخدس لما تكون إشارات الغناء ، هذه التي تشير إلى أكبر الفاصلات ، إشارات صامتة لا تغنى ؛ وقد علمتنا التجربة ، ودروس ديم جبرائيل ، أن السبب في ذلك هو وجود علامة الأسون فوقها ؛ ومع ذلك فلا يحدث أن تدون ، على التعاقب ، إشارات غناء عديدة تختلف مع الأسون ، على نحو ما نرى هنا ، فقط نكرر هذه أو تلك ، عندما يعلو الغناء إلى الفاصلة التي نحدددها ، أما حين يبقى في الدرجة نفسها فإننا نضع الأسون ، في هذه الحالة ، فوق الإشارة للمكررة ؛ وبخلاف ذلك فإن هذه الإشارة قد تحفظ بكل قيمتها ، وقد تشير إلى أنه ينبغي الصعود لأكثر من ذلك . ولعل كلمتين كانتا كائنتين لتفسر ذلك ، بدلا من أن يصبح المثال الذي ساقه المؤلف ، وكذا ملاحظته ، لغزينا . ومع ذلك ، فسوف نقشع الشكوك إذا ما قلنا في هذه المرة ما ينطبق على كل الحالات ، وهو أن الأسون يدل ، دوما ، على أن الصوت ينبغي أن يبقى عند الدرجة نفسها ، سواء إذا رضمناه أو إذا خفضناه .



كذلك تلحق الروحان الصاعدان :

كتيما (واحدة)

هيسيله

بالأجسام الصاعدة :

أوليجون

أوكسيا

بيتاسه

كوفيسما

بيلاشون

وتوضع أحيانا إلى جانب ، وأحيانا أخرى فوق ، وثالثة تحت كما نرى^(١)

(١) أهملت كل الدراسات والبحوث الموسيقية تقديم ملاحظة في هذا الموضع ، لن نعود بدونها نذكر شيئا ، لا في المبادئ ، ولا في البراهين ، ولا في الأمثلة التي قد يكون من شأنها أن تعرف بتطبيقاتها ، وهي أن كل إشارة من نوع تلك المسماة بالأجسام ، سواء الصاعدة أو الهابطة ، تصبح عدما ، حين تأتي على يمينها واحدة من الأرواح الأربع : كتيما ، هيسيله ، إيلاهرون ، كاميله . أي أنه لا يُعْطَى سوى الروح .

درجتان	٢
درجتان	٣
درجتان	٤
أربع درجات	٥
أربع درجات	٦
أربع درجات	٧
أربع درجات	٨
أربع درجات	٩
ست درجات	١٠
درجتان	١١
درجتان	١٢
ست درجات	١٣

(١) مثال

درجتان درجتان درجتان درجتان درجتان درجتان

٦ درجات ٦ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٤ درجات

وعلى غرار ذلك ، فإننا نلحق الروحين إلهابطين :

لهاتفون

كاميله

(١) في هذا المثال ، كما في كل الأمثلة ، اضطررنا لتكرار الأسون عند كل فاصلة ، ولعل ذلك لن يكون بالامكان التصحيح بمساحتها ، ولفنا السبب قال المؤلف إن الأسون هي بداية ووسط وختام الغناء ، وإنه بدونها لا يمكن توجيه أو ضبط الغناء .

بأجسامهما :

أبو ستروف

علامتى الأبوستروف المتجاورتين

وذلك فى حالة واحدة ، وهى أن نضع هذه العلامات ، أمام الاشارات الموسيقية ، على هذا النحو :

درجتان

درجتان

أربع درجات

أربع درجات

مثال

درجتان	درجتان	4 درجات	4 درجات
			
١٥	١٥	١٥	١٥
١٥	١٥	١٥	١٥
١٥	١٥	١٥	١٥
١٥	١٥	١٥	١٥
١٥	١٥	١٥	١٥
١٥	١٥	١٥	١٥
١٥	١٥	١٥	١٥

ويعلو كل ميلودى فن الغناء وينخفض ، عن طريق هذه للعلامات ، وتوجد فى الموسيقى ثلاث أنصاف وقفات كبيرة هى :

الكراتيما

الدبليه

وعلامتا الأبوستروف المتجاورتان^(١)

ولكن ليست للزاكيسما

سوى نصف وقفة عادية

وتسمى العلامات أو الاشارات الكبيرة بالكيماء أو الاقنومات (أقنوم)

الكبيرة ، وهذه ترتبط بالشيرونوميا وحدها ، وليس بالصوت (صوت المغنى)^(٢)

وهذه هي :

أيسون^(٣) ㄣ

دبليه "

بارا كليتيكيه ㄣ

كراتيما "

ليجيسما ㄣ

كيليسما ㄣ

(١) نلاحظ هنا خاصية مزدوجة لعلامتى الأبوستروف المتجاورتين :

١ - خاصية تدل على فاصلة هابطة بمقدار درجة .

٢ - خاصية أخرى تدل على نصف وقفة كبيرة .

(٢) ونقرأ كذلك في مؤلف آخر : « أما بخصوص العلامات الكبيرة التى ليست لها

نغمة قط ، فإننا نطلق عليها غير المفردة أو الدجمات الكبيرة ، وهى آثار للإيقاع وليست آثارا للغاء ، إذ ليس لها قط من رنين » . ولا يلزمنا أكثر من ذلك حتى نطابق التفسير الذى قدمناه عن

كلمة شيرونوميا وما قلناه بمناسبة هذا التعبير : إن اليد هى أيسون الكيف ؛ ذلك أنه يصبح من الواضح أن الشيرونوميا هى الإيقاع أو الوزن ذاته ، كما استنتجنا منذ البداية ، طالما قد أخبرونا أن الاشارات الكبيرة يقتصر ارتباطها على الشيرونوميا من جهة ، كما أنهم قد استرعوا انتباهنا ، من جهة أخرى ، إلى أن هذه الاشارات إنما هى آثار للإيقاع (وليست آثارا للغاء) .

(٣) لا ينبغي أن توجد هنا هذه الاشارة ، وإشارات أخرى تضمها هذه القائمة ، إذ كان

من الواجب أن تشكل هذه طبقة قائمة بذاتها ، مادامت ، هى ، ليست لها طبيعة الاشارات الكبيرة

أنتيكيون - كيليسما	~
• تروميكون	٢
إكستريتون	٢
تروميكون سينجاما	٢
بسيفتون	/
بسيفتون سينجاما	✕
جورجون	٢
أرجون	٢
ستاوروس (١)	+
أنتيكيونما	٢
أومالون	—
ثيماتيسموس إسو (٢)	⊖
هيتروس أكو	⊖
إيجيرما	⊖
باراكاليسما	⊖
هيترون بارا كاليسما	~
بسيفتون بارا كاليسما	✕
كسرون كلايسما	٢
أرجو - سينتيون (٣)	٢
أورانيسما (٤)	⊖
أبودرما	⊖

(١) هذه الكلمة يلفظها اليونانيون المحدثون ستافروس .

(٢) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة سماتيسموس ليزو .

(٣) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة أرجو سينتيون .

(٤) هذه اليونانيون المحدثون هذه الكلمة أورانيسما .

ثيس أبوثيس	ⲑⲉ
ثيما هيلون	ⲑⲓ
شوريوما (١)	ⲑⲓⲙⲁ
زاكيسما	ⲑⲓⲙⲁ
بياسما	ⲑⲓⲙⲁ
سيسما	ⲑⲓⲙⲁ
سيناجما	ⲑⲓⲙⲁ
إيناركسيس	ⲑⲓⲙⲁ
باريشيا (٢)	ⲑⲓⲙⲁ
هيمفونون	ⲑⲓⲙⲁ
هيمفثورون	ⲑⲓⲙⲁ
جورجو سينيثون (٣)	ⲑⲓⲙⲁ

(١) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة خوريقينا .

(٢) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة فاريا .

(٣) يلفظ اليونانيون المحدثون هذه الكلمة جورجوسينيثون .

وبصفة عامة فإنهم يلفظون حرف B مثلما نلفظ نحن حرف الـ V ؛ ولفظون حرف
مثلما نلفظ حرف الـ A ، وحرف الـ G يماثل عندنا حرف الـ S ، ويمثل حرف V
حرف الـ L وأحيانا حرف الـ M وأحيانا حرفي الـ I و الـ V . ومن الواضح أنه يخيم فوق هذه
الاشارات الكثير من الخلط والاضطراب ؛ ولو كانت قد رتب بشكل منهجي ، لأدى التماثل
إلى تسهيل معرفة طبيعة وخاصة كل واحدة منها ؛ وإن كان الموسيقيون اليونانيون المحدثون
ليست لديهم أدنى فكرة عما يسمى بالمنهج ؛ وتشيع هذه النقيصة في كافة مؤلفاتهم غموضا
يميلون معه مشقة كبيرة في التعرف عليها ، في هذه المؤلفات . ومن هنا تأتى التفسيرات
الغامضة ، بل الخاطئة ، التى يقدمونها في غالبية الأحيان ؛ ففى أحد مؤلفاتهم ، على سبيل
المثال ، وضعت بعض الاشارات الكهيرة ضمن التونات وأنصاف التونات ، برغم ما هو
معروف من أن هذه الاشارات إنما هى اشارات صامتة ، لا نغم ولا رنين لها ، وأنها تحتاج خاص
بالشرومونييا ، أى بالانقياع - وفي هذا المؤلف وجدناهم يطرحون هذا السؤال : كم عدد
التونات وأشباه التونات والأرواح ؟ وإليكم الاجابة التى يقدمونها على هذا السؤال : أما =

هذا كل ما تخبرنا به النظرية بخصوص الاشارات الكبيرة ، وإن كانت الممارسة تعلمنا المزيد دون شك ، وقد قمنا نحن بتجربة ذلك ، ومع ذلك فلعله كانت تلزمنا سنوات طوال ، بالإضافة إلى معاناة من جانب معلم متمكن ، حتى نخلو كلية غموض واضطراب مبادئ وقواعد هذه الموسيقى ، على نحو ما رأيناه في الدراسات التي نعرفها ، بل إنه لعمير علينا أن نعتقد أن هناك شخصا واحدا ، سواء في اليونان أو في أى مكان آخر ، قد أدرك هذه الأمور بشكل تام .

= التونات فهي : أوليجون ، أو كسيا ، بيتاشه ، أبو درما ، أبوستروف ، باريا ، انتيكنوما ، كراتيما ، ديليه ، أناستيما ، يياسما ، كاتاباسخما المثلث ، سيسما ، باراكليسيما ، أما الآخرون على غرار البسيسستون والاكستريتون فهي ميلوديات metos ، أما أنصاف التونات فهي : إيلافرون ، كلاسيما ، كوفيسما ، باراكليتيكى ، سيفيستون ، كاتاباسما ، ايكستريتون ، كاتاباسما ، والأخيران هما أغنيات وأنصاف تونات ، أما الأرواح فهي هيسيله الخ . وهكذا يكون من الواضح أن هذا الذى نقرؤه ، لا يمكن أن يكتبه إلا يونانى ، ليست لديه سوى أفكار مشوشة ، باللغة الخطئ ، عن الأمور التى كان يعالجها .

المبحث الخامس

حول تركيب إشارات الغناء طبقا للمبادئ المعروفة في الباباديهكه

كان أحد الأمور التي لا غنى عن معرفتها على نحو طيب والذي يبدو مع ذلك أكثرها تعقيدا هو تركيب علامات الغناء ، فمن طريق تكوين هذه الاشارات ، نستطيع أن نقدم الفاصلات المختلفة للنغمات ، بطرق متنوعة ، حتى ليجدن المراء نفسه وقد توقف عاجزا كل لحظة ، عند الغناء (أى وهو يرجع إلى نوتة الأغنية) إذا ما كان جاهلا بنسق ومنهج تركيباتها ، بل حتى لو ساورته حول هذا الأمر أقل الشكوك . ولهذا السبب فسندقم هذه الاشارات المركبة المختلفة بالترتيب ، على النحو الذى نعبدها عليه في الباباديهكه ، مضيفين إليها الترجمة المقابلة لها ، في نواتنا الأوربية ، كما فعلنا من قبل .

حول تركيب علامات الغناء

تركيب الأوليجون

ست درجات	غور صوتية ، أى لا نغم لها
سبع درجات	درجة واحدة
ثمانى درجات	درجتان
تسع درجات	ثلاث درجات
عشر درجات	أربع درجات
	خمس درجات

مثال

أربع درجات ثلاث درجات درجتان درجة واحدة بلون

١٠ درجات ٩ درجات ٧ درجات ٦ درجات ٥ درجات

تركيب التركيب

.....	بلون نغم	ست درجات
.....	درجة واحدة	ست درجات
.....	درجتان	سبع درجات
.....	ثلاث درجات	ثمانى درجات
.....	ثلاث درجات	تسع درجات
.....	ثلاث درجات	عشر درجات
.....	أربع درجات	إحدى عشرة درجة
.....	أربع درجات	
.....	خمس درجات	
.....	خمس درجات	

مثال

٢ درجات ٢ درجات ٣ درجات درجتان درجة واحدة بلون

(١) هذه الإشارة لا توجد قط في نسخة الباباديكه التي في حوزتنا ، وقد أخذناها عن الدروس التي تلقيناها من دوم جيرائيل ، التي نسخناها ، وهي مركبة طبقا للقواعد .



لم نجز في البداية أن نعطي ، في المثال نفسه ، النوتات اليونانية مع ترجمتها إلى النوتات الأوربية ، خشية أن يؤدي ذلك إلى حدوث خلط بالنسبة للعيون التي لم تعتدها بعد ، لكننا في الوقت الحاضر نخدس أن ليس هناك بأس في فعل ذلك ، وقد حسنا الرأي في ذلك لأن هذه الوسيلة قد تكون أكثر سرعة وأكبر إنجازا ، ولأن النوتات اليونانية ، سوف تصبح ، بهذه الطريقة مرتبة طبقا للنظام الذي وردت عليه في كتب الغناء أى فوق سطر واحد ، وهو أمر سوف يُعرف بها ، بسهولة أكبر .

تركيب الياناسقة

مثال



تركيب الكوفيسما

مثال

٣ درجات درجتان درجتان درجة واحدة درجة واحدة بلون نغم

٦ درجات ٦ درجات ٥ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٣ درجات

١٠ درجات ٩ درجات ٩ درجات ٨ درجات ٧ درجات

تركيب البلاشون

مثال

٣ درجات درجتان درجتان درجة واحدة درجة واحدة بلون نغم

٦ درجات ٥ درجات ٥ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٣ درجات

١٠ درجات ٩ درجات ٩ درجات ٨ درجات ٧ درجات

تركيب الكواكبا

مثل

٢ درجات ٢ درجات ٢ درجات درجة واحدة درجة واحدة بدون لحن

٦ درجات ٦ درجات ٥ درجات ٤ درجات ٤ درجات ٣ درجات

١٠ درجات ١٠ درجات ٩ درجات ٨ درجات ٧ درجات

أطلقه عن إشارات المربوط وعن المدة النغمية للضمانات

تركيب جلاهي الأوسعروف المتجاورين

٢ درجات ٢ درجات بدون لحن درجة واحدة ٢ درجات

٢ درجات ٢ درجات ٢ درجات

تركيب إشارة الأوسعروف

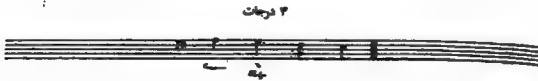
٢ درجات ٢ درجات ٢ درجات ٢ درجات بدون لحن



تركيب إشارة الأبرهوى

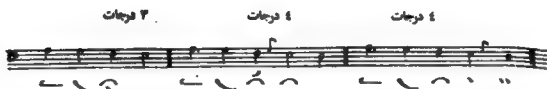
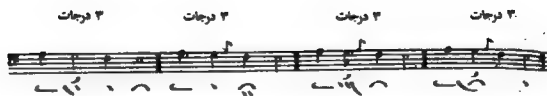


تركيب الكرايما هيرمون مع الأوستروف

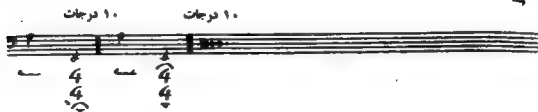
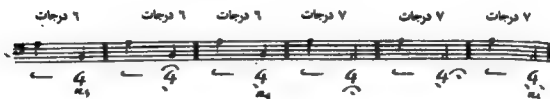


تركيب الإيلافرون





تركيب الكامله



المبحث السادس

قواعد أو ملاحظات لإبد من مراعاتها. عند
ممارسة الغناء اليوناني ، وما ينقص كتب
البابادايكه من هذه القواعد والملاحظات

تدع كتب البابادايكه كثيرا من الأمور للتمنى (أى أنها لا تقدمها) ، وتدور
هذه الأمور حول المدة الزمنية للنفقات ، وخاصية واستعمال إشارات الغناء ، وبرغم
أن الأمثلة التي دونها بنوتاتها اليونانية ، علاوة على نوتاتنا الأوربية ، قد أزيلت صعوبات
جمة ، لعلها كانت جد عسيرة على الأشخاص الذين لم يتمكنوا من اكتساب خبرة ما
في الموسيقى اليونانية الحديثة ، فإننا لا نزال نشعر أن علينا - ربما - أن نوضح وأن
نفسر من جديد ، غالبية الأمور التي انتهينا من تقديمها ، وذلك بتقديم ترجمة حرفية
لنص كافة المؤلفات التي لدينا عن فن الغناء ، لكننا لن نتوقف إلا عند النقاط
الأساسية ، التي لم تقدم عنها كل أبعادها الضرورية ، حتى نضمها إليها جميعا ، دون
أن يتسرب إليها أى شك .

وهاكم بعض القواعد المهمة ، والتي ستكون عوضا عن نقص القواعد التي
لا نجد لها قط في كتب البابادايكه ، فيما يتصل بإشارات الغناء ، وهذه القواعد
ليست سوى ملاحق لما سبق أن قدمناه في حواشي المبحث الأسبق ، وقد أخذناها
عن دروس دوم جبرائيل ، وقد جاءت ضمن إجاباته على الملاحظات التي وجدنا
الفرصة سانحة للسؤال عنها أثناء الدروس التي كان يعطينا إياها .

حين نجد تحت الأيسون (س) إشارة الأبودرما (هـ) أو الدبلية
(١١) . أو الكراتيما (١٢) مرسومة على هذا النحو : (١٣)
أو (١٤) أو (١٥) . فإن الإشارة المركبة هنا تعنى لحظة توقف .

وعندما توضع الأيسون فوق علامة غناء ، صاعدة كانت أم هابطة ، تصبح
هذه النغمة صامتة أى كأن هذه الإشارة تلتفها .

أما إذا كانت علامة الغناء التي وضعت الأيمسون عليها ، مركبة من علامات عديدة أخريها ، من النوع نفسه ، فإن العلامة الرئيسية ، وحدها أو ، تلك التي توجد الأيمسون فوقها مباشرة ، هي التي تصبح صامتة .

ولا توضع الأيمسون إلا فوق علامات الغناء المسماه بالأجسام ، ولا توضع قط فوق العلامات المسماه بالأرواح ، وحين توضع فوق جسم مصحوب بروح فإنها تلغى تأثير الأجسام وليس تأثير الأرواح .

ويصبح الجسم عدما (أى كأنه لا وجود له) عندما توجد تحته أو إلى جانبه روح ، ولا يُعْنَى سوى الأخير^(١) ، أما إذا كانت الروح فوق أو وسط أو على شمال الجسم فيُعْنَى كلاهما ، يشكلان معا فاصلة واحدة ، مركبة من النغمتين اللتين تشيران كل واحدة منهما إليها^(٢) .

وتستقبل الأوليجون في غالبية الأحيان إشارة الأرجون (—) وكذلك غالبية العلامات الكبيرة حينما تتشكل مع الأرواح .

أما الأوكسيا فتستقبل تحتها العلامات الكبرى : ليجيسما ديليه ، ستاوروس ، ترومليكون ، إكستريتون ، أومالون ، عندما تكون ملحقة بالأبوستروف ، والأرجو سنيتون ، وتستقبل كذلك الجورجون والأرجون ، والجورجوسنيتون والفثورا phthora .

أما البتاسه (—) فتستقبل تحتها كل الاشارات . وعندما توجد في البتاسه علامتا كنتيما ، فإنهما تؤخذان منفصلتين ، لتتكون نغمة من فاصلة ثلاثية بدرجات متجاورة .

مثال



ويمكننا أن نلاحظ في هذا المثال أن الإيلافرون ، وهو روح ، يلغى تأثير الأوستروف ، الذى هو جسم ، إذ توجد هذه الروح موضوعة على يمين الجسم ، وهكذا ، فبدلاً من أن ننزل بمقدار ثلاث فاصلات ، أى رباعية كاملة ، فإننا لا ننزل إلا بمقدار فاصلتين تشكلان نغمة ثلاثية ، أى الفاصلة التى تحددها الإيلافرون ، وهكذا يصبح لدينا هنا تطبيق لما لاحظناه منذ قليل ماساً بخصائص الأرواح عندما تأتى ملحقة بجسم ، على هذا النحو أو ذاك .

وعندما تقابلنا البيتاسه ، وقد جاء الأيسون فوقها ، وجاءت إلى يمينها علامة الكتيما تصبح هذه البيتاسه ملغاة ، تبعاً للقاعدة التى سقناها من قبل .

مثال



ونتيجة لذلك فإن علامتى الصعود في هذا المثال لا تصنعان سوى فاصلة أو نغمة ثنائية ، بدلاً من أن تحدثا فاصلتين أو نغمة ثلاثية .

ولا تستطيع الكوفيسما (سلم) أن تتحد بمثل هذا العنود الكبير من الاشارات التى تتحد بها الكتيما ، كما أن لها هذه الخاصية التى تميزها عن علامات الصعود : الأوليجون ، البيتاسه ، الكتيما حتى أنها لا تأتى قط مع الإيلافرون ، وحتى أنها لا تستقبل لا الياسما ، ولا الهيترن ، ولا الباراكليتكي ، ولا أى واحدة من العلامات المكتوبة باللون الأحمر في كتب الغناء ^(١) .

(١) هناك جزء من الاشارات الكبيرة مكتوب باللون الأحمر في كتب الغناء ، هي تلك التى تشير إلى تغير في النغمات أو تدل على زخارف ، أما علامات الاشارات الكبيرة الدالة على وقفات ، أو على النغمات ذات المدد النغمية الأطول أو الأقصر ، الأسرع أو الأبطأ ، فقد كتبت بين نوتات الغناء ، باللون الأسود .

وتستقبل البلاشون (٤٤) تحتها كل الاشارات الكبيرة فيما عدا السيناجما والاسناوروس ، والاینارکسیس ، كما تستقبل كذلك الكتتима ، وهى لا توضع قط فوق العلامات الأخرى .

وعندما تكتب علامات الصعود فوق علامات الهبوط ، فلا يُلقى بالٌ إلا لاشارات الهبوط وتصبح علامات الصعود فى حكم العدم .

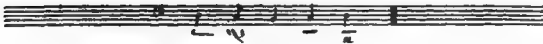
وحين تكتب الكراتيما هيورهيون (٤٥) تحت علامات الصعود فإنها تدل على أنه ينبغي ، بعد أن نكون قد صعدنا ، أن نهبط بمقدار درجتين أو نغمة ثلاثية ، مع التوقف قليلا فوق الرنة الأعلى فى النغمة الثلاثية ، ذلك أن الكراتيما وحدها ، هى التى تشير إلى فترة توقف ، ولهذا السبب فإن الكراتيما هيورهيون تستخدم عادة كمهيد لابقاع توقف .

مثال



وحيث أن السима (٤٥) تتركب من اليباسما ، وهى العلامة الدالة على توقف أو استراحة قصيرة ، كما أن الأبورهوى هى العلامة الدالة على هبوط قدره درجتان أو نغمة ثلاثية ، فإن السима تحدث على وجه التقريب نفس الأثر الذى تحدثه الكراتيما هيورهيون ، عدا أن الوقفة على النغمة العليا لا تكون بالغة الطول ، وأنها لا تشكل إيقاعا دوريا للغناء .

مثال



ورغم أن اليونانيين المحدثين لم يحسموا المدة النغمية التى لأنقامهم فى الغناء ، بشكل دقيق ومحدد ، بماثل ما فعلناه نحن عن طريق إيقاعاتنا ونوتاتنا ، فإن بمقدور المرء مع ذلك ، طبقا لما تعلمناه من دروس دوم جبرائيل أن يقيم فيما بينهما النسب التالية ، التى نغىء بها على هذا النحو مستخدمين أشكال نوتاتنا .

المبحث السابع

حول الاشارات الكبيرة أو الأقانيم في موسيقى اليونانيين المحدثين

يطلق اسم إشارات كبيرة ، أو أقانيم ، على كل الاشارات التي لا تدخل في عداد الأربع عشرة إشارة الأولى ، والتي أشرنا إليها في المبحث الرابع ، ولم يطلق على هذه الاشارات مثل هذا الاسم لأنها ذات حجم أكبر من الأخرى ، و لأنها توضع جميعا تحت نغمات (أو إشارات) الغناء ، كما يعلن عن ذلك اسم الأقسام الذي أطلق عليها ؛ إذ يوجد بعض منها ذو حجم أصغر كثيرا حتى من حجم الاشارات الأربع عشرة الأولى التي للغناء ، وهناك بعض منها يوضع فوق هذه الاشارات الأخرى وأخرى توضع بينها أو تحتها ، وإنما أطلقت هذه التسمية دون شك لسبب نجهله ، ولسنا نعتقد أن هناك أهمية قصوى تدفعنا للوقوف عليه .

وهناك من هذه العلامات ، سواء في القوائم التي تقدمها لنا البحوث عن هذه الاشارات الكبيرة ، أو في تلك الدراسة التي كتبها لنا دوم جبرائيل بخط يده ، ولكن في حضورنا ، مالا يشير إلا إلى وقفات وأخرى تشير في نفس الوقت إلى وقفات ونغمات^(١) ، وثالثة تدل على النهايات أو حشد الأنغام عند نهاية الغناء ، ورابعة على التغييرات والتعديلات وخامسة ، في النهاية ، تدل على علامات الصليب ، أو أي حركة أخرى تحصل بحفلات العبادة الدينية ، ذلك أن اليونانيين يكثرون من هذه الحركات طيلة قيادتهم ، وعلى هذا فإن غالبية هذه الاشارات ترتبط في أحيان كثيرة بجمل غنائية معينة ، قد يكون بمقدورنا الاعتقاد بأنها تتصل بها .

ولا يبدو أن كثير قد حصل على معلومات أفضل مما تزودنا نحن به حول هذه الاشارات الكبيرة ، بل إن من الجلى أنهم قد غرروا به بطريقة لاتليق بمكانته كثيرا ، حين أقنعوه بأن الاشارات الكبرى لا تدل فقط على كم من الوقت ينبغي

(١) توجد في المبحث السابق أمثلة توجد بها إشارات من هذين النوعين .

التوقف على النغمات ، وبأنها تتفق مع المدد الزمنية لأيقاعنا أو المدى النفسى للنوتات (النغمات) وإنما بأن لها كذلك بعض صلة بالاستعارات وصور الهبوط والارتفاع (البلاغة) أو علم البيان ، ولستأ نتصور كيف جرؤ كوشر على أن يعطى الصدارة لأفكاره على هذا القدر من الخطأ والبعد عن الرجحان ، ولا كيف تجاسر على أن يقارن الأنغام التى لا يمكنها سوى التعبير عن المشاعر ، بالكلمات التى هى مهيأة لتقديم أفكارنا ، إذ معنى ذلك أنه قد خلط الروح بالمادة ، وفى الوقت نفسه فسوف تكون لدينا ملامات كثيرة ، أخرى ، يمكننا أن نقدمها إلى كوشر ، إذا كنا نشاء أن ننقد بحثه حول الموسيقى اليونانية الحديثة ، والتى عنوانها :

Adonatio in sensefologima graecamicam

وليس هناك ، فى واقع الأمر ما يوسوس لنا أن نفعل ذلك هنا ، أو فى أى موضع آخر .

وقد سبق لنا أن نهينا إلى أنه لا يوجد شيء مكتوب فى مؤلفات الفناء اليونانى ، يتصل بخصائص واستخدامات العلامات الكبيرة ، كما اعترفنا بأننا لم نستطع أن نحصل من معلمنا على إيضاحات أخرى حول هذا الموضوع ، اللهم إلا أمثلة مفناة ، ولهذا السبب فستقدمها كما حصلنا عليها ، وطبقا للترتيب الذى جاءت عليه فى القائمة التى قدمناها عنها ، وستقدم ملاحظتنا فى الحواشى .

أيسون

ديله

بالأكليبيكه تحت النغمات



كرايما (١) خرجه باركليكيكه أسفل الضمات



لجيسا خرجه



كايما أتيكنو - كايما



إكسريون هيرون باراكالسا خرجه تروميكون



بسيكون سيهاجا بسيفون تروميكون سيهاجا



بارما أرجون جوجون تروميكون



(١) يلفظها اليونانيون المحدثون Kraitina (بدلاً من Kraitima) ، ذلك أنهم يعطون حرف n عندهم ، التعلق نفسه الذي حرف الـ i عندنا ، كما سبق أنه نبهنا (الفرق غير واضح في الهجاء بالعربية) .

مستافروس (١) جورجون شرح جورجون

شرح جورجون جورجون

إيمما أومافون ثرومليكون إنيكيوما

ثيماتيسوس إكسو (٢) ثيماتيسوس إند

مطلع آخر عن الثيماتيسوس إند

(١) لا يبدو أن إشارة لستافروس (أو ستافروس) تحدث أدنى أثر عند الغناء ، ومع ذلك ، فهناك ، حيث تقابلنا ، يكون الميلودي هو نفسه ، على وجه التقريب ، كما نجده في كل مكان ؛ ألا يكون الأثر على هذا النحو ، لأن هذا الغناء يشير إلى علامات الصليب التي قد ميزوها ، هم ، بهذا الشكل ؟

(٢) نجد في الدراسة جيروس إكسو *listeros exo* ، وإن كان دوم جبرائيل يكتبها ثيماتيسمو إكسو *Thematismo exo* ؛ ويعني آخر ، فإن المقاتل القائم بين هذه الإشارة ، والإشارة السابقة عليها ، يجعلنا نوقن أن الاسم الذي يعطيه لها دوم جبرائيل ، هو الاسم الصحيح .

مزمون باهيا مزمون

باراكالسا

مزمون باراكالسا

بسفستون باراكاليسما (١)

كسرون كلاسما (٢)

أزجور سفيون (٣)

(١) كان على سبيل الخطأ ، دون شك ، أن قدم لنا دوم جيروايل هذا الغناء في إشارة بسفستون سيناجما *Prisphiston synagma* ، فهذه الإشارة في الحقيقة ، ليست سوى بسفستون باراكاليسما *P. parakalsma* .

(٢) نقرأ في واحد من البحوث التي في حوزتنا ، التفسير التالي ، عند الحديث عن إشارة الكسرون كلاسما : « وتسمى هذه الاشارات مركبة لأنها تتكون من نغمتين أو ثلاث نغمات ؛ وعلى سبيل المثال فإن الديليه *elile* تتكون من نيتين حادثين // ، أما هذه الاشارة (أو النغمة) فتكون من هاتين النيتين بالاضافة إلى اليتاسنة ؛ وتتكون الياسما من نيتين غليظتين // ، وتتكون الأناسيما من الديليه واليتاسنة (ليس لدينا قط شكل هذه الاشارة ، ولكنها قد تكون ، بالطريقة التي تكونت بها ، شبيهة بالكسرون كاليسما .

(٣) ويلاحظها اليونانيون سمعيون .

لوس وأليس أيودينا لوراليسما

دوروما (١) لسمالين

ياسما جورجون توكيسما

إناركسيس سيانجا

بانجا

ميمفونزون (٢) ميمفونزون (٣)

(١) لم يقدم لنا دوم جيراليل قط مثالا عن تأثير هذه العلامة في الغناء ، كما أننا لم نجدها قط في الباباديكه .

(٢) لم تفسر لنا على أى نحو هذه العلامة وتلك التى تليها ، ونحن من جانبنا نستنتج أن الأولى تدل على نصف تون ، أى على تغيير في طبقة الصوت ، لا يتم بشكل كامل في التون نفسه .

(٣) حيث يطلق في الموسيقى اليونانية اسم *thora* ثورا على التبدل أو التغيير في التون أو المقام ، فلن من المحتمل أن تكون الميمفونزون تدل كذلك على نصف تبدل ، أى على تغيير غير تام في التون أو المقام .

المبحث الثامن

عن النونات أو المقامات

مقدمة في فن الموسيقى^(١)

« لابد أن تعلم أن أول المقامات يسمى الأول لأنه يتصدر كل المقامات الأخرى ، فهو يعد بمثابة الزعيم أو الرئيس لها ، أو شيخها جميعا ، ويطلقون عليه اسم الدوري ، أو مقام الدوريين ، وحيث قد قيل إن الدوريين كانوا يصرفون أمورهم ببساطة فقد أطلق الناس للسبب نفسه على هذا المقام اسم الدوري^(٢) ومن روح هذا المقام^(٣) نشأ المهيودوري^(٤) فهو ابن للمقام الأول ؛ أما المقام اللبدي^(٥) ، أو المقام

(١) نعود هنا إلى النص الذي اضطررنا أن نتركه جانبا ، حتى لا يأتي ترتيب المواد مقلوبا ، كما هو حادث في الباباديهكه .

(٢) وهذه رواية مختلفة للنص نفسه ، نقلها عن دراسة أخرى : « ولابد أن نعلم أن المقام الأول قد سمي بالأول لأنه يبدأ المقامات الأخرى ويتزعمها ؛ وقد أطلق عليه اسم الدوري لأنه جاءنا عن طريق الدوريين ، ولأنهم هم الذين قاموا بنشره وإذاعته ، وأخيرا لأن الدوريين كانوا يحثرون أصحاب طريقة بسيطة في سلوكهم ، وقد ذاع صيت هذا المقام أو احتفى به هكذا :
أيا أول من كنت حاكما على قوم من أهل الموسيقى ،
إننا ننشئ عليك بأول الكلمات .

(و هناك ترجمة إلى اللاتينية لذين البتين قام بها أرشانتير Archantier)

(٣) يطلق اسم روح المقام في الموسيقى اليونانية الحديثة ، على النغمات المارمونية في هذا المقام نفسه ، أي على النغمات الثلاثية والحماسية ، سواء الصاعدة أو النازلة ؛ ويدور الحديث هنا حول النغمة الحماسية النازلة .

(٤) وهناك رواية أخرى لهذا النص : « ومن هذا المقام الأخير تكون ابنة ومقلوبه (أو محطه المتزهم) . وقد احتفى به على هذا النحو :

شديد ميلك للمراثيات وأناشيد الشفقة ،

تشدد كثيرا وترقص على فن منغم .

(٥) وفي رواية أخرى : « أما المقام الثاني فهو المقام اللبدي ، وقد سمي هكذا لأنه قد جاء من لبديا ، وليديا هي منطقة إبيزرا ، وموطن شان جان (القديس حنا) رجل اللاهوت ؛ وقد =

الثاني فقد جاءنا من ليديا ، وتسمى ليديا منطقة نيوكاسترون كما لا تزال تسمى إلى اليوم كامب ليديا أى معسكر ليديا ؛ ومن هذا المقام أيضا نشأ المقام الهيبوليدى^(١) ، والذي يشكل مقلوب هذا المقام الثاني (أو محطة المتوهم) ، لكن المقام الفريجي^(٢) أى المقام الثالث قد ابتكر فى فريجيا ، وفريجيا هى منطقة لادوكيا ، ومن أجل ذلك سمى هذا المقام الثالث بالفريجي ، ومنه يجرى المقام الهيبو فريجي^(٣) ، أو مقلوب هذا المقام أو محطه المتوهم ، وهو المقام الغليظ أو الخفيض ، أما المقام الميلييزى^(٤) فقد جاءنا من

= احتفى به بهذه الكلمات :

يا لك من لحن كالعمل والشهد

حتى أنه ليرى القلب .

(١) وفى رواية أخرى : « ومن هذا المقام تولد ابنه الهيبوليدى ، وهو وسطه المتوهم (أو مقلوبه) ؛ وقد احتفى به بهذين البيتين :

إنك لتحمل إلينا سرورا مضاعفا ،

كما لو كنت تضاعف مرتين ما هو مضاعفك .

(٢) وفى رواية أخرى : « ويسمى المقام الثالث بالفريجي ، ذلك لأنه من فريجيا جاء ، وفريجيا فى النهاية هى منطقة لادوكيا ؛ وقد نُوه بهذا المقام بهذه الكلمات :

أيها الثالث ، يامن تبدأ (إنشاد) أوزان أدنى ؛

إنك حين تقدم على تنسيق (النغمات) تتوافق .

(٣) وفى رواية أخرى : « ونتيجة لذلك بالتالى ، فمن المقام الفريجي نشأ ابنه الهيبوفريجي ومحطه المتوهم ، والذي سمى ، بسبب طابعه الرجولى وقوة ميلوديه ، بالغليظ ، وقد احتفى به بهذين البيتين :

أيها الثانى بعد الثالث ، يامن تشد تشيد الرجولة ،

إنك لحظى بأصدقاء بسطاء لا تنوع فيهم .

(٤) وفى رواية أخرى : « أما الرابع فيسمى الميلييزى وهو يواهى المكرويين ؛ وقد احتفى به بهذه الكلمات :

إنك تشكل مهارة (حركات) الراقصين أنفسهم ،

توجه النغمات وتدى الصناج .

وقد واجهتنا مشقة بالغة فى أن نتخذ أن كلمة ميلييزى هى تحريف لكلمة مكسو ليدى ، التى كانت على الدوام هى اسم هذا المقام ؛ ولهم قد نطقوا هذه الكلمة ، بفعل خلط فى =

ميلية ومنه اشتق الهيبوميليزي^(١) ذلك أنه قد ابتكرت في هذه المناطق المختلفة هذه المقامات فكما اكتشف الدورون ميلودي المقام الأول ، والليديون طَرَبَ المقام الثاني ، والفريجيون المقام الثالث ، فقد اكتشف الميليزيون طرب المقام الرابع ، وفيما بعد أطلق بطليموس ، الملك والموسيقار ، بعد أن قام باستقصاء كل الوقائع ، أسماء الأماكن ، على المقامات التي ابتكرت فيها^(٢)

= النبرات ، ميليديان ، حيث يخفف اليونانيون المحدثون كثيرا من نطق حرف الدال d عندهم فلا بد أنهم عادوا فلفظوها ميليسيان ، ومنها جاء اسم المقام الميليزي ، وأصله المفترض هو منطقة ميليت ؛ ومنها جاء اسم المقام الميليزي ، وأصله المفترض هو منطقة ميليت ؛ أما الأمر المؤكد فهو أننا لا نقرأ كلمة ميليسيان (أو ميليزيان) فوق الوردة التي وزعت عليها المقامات الثمانية في الغناء اليوناني ، منهجيا ، وإنما نقرأ كلمة مكسوليدى . وهذا الشكل المنهجي ، المنقول دون شك عن الدراسات القديمة ، يقلل من ثقتنا ، بل درجة كبيرة ، فيما نجحنا به مؤلف هذه الدراسة عن الغناء ، إذ هي ليست عرضة للتحرّيف مثلما يتعرض النص ، كما أنها تقدم المقامات ، بالأسماء نفسها التي كان يطلقها القدماء عليها .

(١) ومن هذا المقام الميليزي ، وهو الرابع ، نقول إنه قد تولد ابنه الهيبوميليزي ، والذي هو كذلك سَحَطَه المترهم أو مقلوبه . وإليك الكلمات التي احتفت به :

إنك تؤرجح وتز بقوة الأناشيد ،
وتحظى في البداية والنهاية .

حاشية : كورونيس ، وترجمة حرفية : يحظى بكورونيس ، كيداية وأبضا كنهاية . أما الكورونيس coronis فهو علامة جرى العامة على كتابتها في كعب (ختام) الكتاب ، على شكل الخطاف ، بفرض توضيح النهاية لتعني أنه انتهى ؛ وهذه العلامة تسمى مارتيكس كورونيس ، وأحيانا كانت هذه العلامة تكتب في بداية الكتاب . وبالمثل فإن الكورونيس تعني في بعض الأحيان ، علامة الطول (المد) على الحروف المتحركة ، وهي نفسها ما يعرف بالتاج Korymbé باليونانية ، ومن هنا ، فإن وضع الكورونيس لدى لوكيانوس وبلوتارخوس أمر واجب في كل من البداية والنهاية .

(٢) ليس عبثا أو مضيعة للوقت أن نلاحظ أن الدراسة التي ترجمها هنا ، قد كتبت في العام ١٦٩٥ بخط يد إيمانويل كالوس ، وأنه في هذه الفترة ، كما هو الحال الآن ، كانت قلة من اليونانيين فقط هم الذين لا يظنون أن أجدادهم ، من قبل وجود البطلمة بقرون كثيرة ، كانوا معروفون بالفعل هذه المقامات ، وبالأسماء التي تعطى لها هنا الآن ، فيما عدا المقام الذي يطلق =

« س - كم مقامات توجد ؟

« ج - توجد أربعة مقامات رئيسية وأربعة مقلوبات ومقامين وسيطين^(١) أو مشتقين هما : نينانو nenanō و نانا nana وهى تغنى فى الكنيسة بشكل خاص^(٢) .

« س - كم من المقامات يغنى فى الكنيسة^(٣) وماهو هذا الشيء المسمى بالهاجيوپوليتيس^(٤) hagiopolites الذى يطلق على هذه المقامات ؟

« ج - هناك ثمانية مقامات تغنى (فى الكنيسة) ، وقد سميت بالهاجيوپوليتيس ، هكذا ، بسبب ما أولاه القديسون الشهداء والقديسون الآخرون إياها من عناية خاصة ،

= عليه هنا اسم ميليزيان (الميليزى) ؛ فضلا عن ذلك ، ففي زمن الملك البطلمى الموسيقى ، ولم يكن هذا شخصا آخر سوى بطليموس أوليتيس (أى الزمار) ، الذى عاش قبل ميلاد المسيح بأكثر من ستين عاما ، كان الناس لا يزالون بعيدين عن التفكير فى الموسيقى اليونانية الحديثة إذ لم تبتكر هذه إلا فى القرن الميلادى الثامن ؛ وإن كان هذا خيلاء يكاد يكون طبيعيا شائعا بين كل البشر ، نعدو بهم أن يبحثوا عن أصل قديم لكل ما يخصهم ، معتقدين بذلك أنهم يزهدون من حداثته . ولعل اليونانيين المحدثين ، بإرجاعهم ، على هذا النحو ، زمن ابتكار موسيقاهم ، لا يتصورون أنهم يرجعون بنحو تسمئة عام ، وجود مبتكر موسيقاهم ، القديس جان دماسين ، وأنهم يفترضون له وجودا سابقا ، بأكثر من قرن على قيام المسيحية نفسها .

(١) على هذا النحو نترجم كلمة « إبيخيماتا » التى لا توجد قط فى المعاجم ، والتى تعود ، ربما ، إلى اليونانية الحديثة ، وقد اشتقنا من هذه الكلمة ، الفعل إبيخينو الذى يعنى أفرغ فى ، صب فى داخل ، نر فوق ، ذلك أن الإيخوماتا ، هى فى الواقع مقامات من نوع المقامات الأول والمحاط المتوهمة ؛ وسنرى فى السياق أن هذا التفسير يقوم على أساس قوى .

(٢) العبارة اليونانية الواردة فى النص تعنى حرفيا : فى المدينة المقدسة وقد أحللنا محل هذه الكلمات عبارة : فى الكنيسة ، لأننا نظن أن هذه هى فكرة المؤلف ، الذى يميز هنا بين المقامات الكنسية وبين مقامات الغناء الدينى ، كما سنرى بعد ذلك ، بشكل أكثر وضوحاً .

(٣) يوجد بالنص كذلك أجيوپوليتين (هاجيو پوليتيس) أى المدينة المقدسة .

(٤) تركنا هنا كذلك كلمة هاجيوپوليتيس hagiopolites بسبب الشرح الذى سنقابه

بعد قليل .

فالآباء الشهداء من الشعراء^(١) ، وسان جان دماسين والقديسون الآخرون ، كانوا يترنمون في الهاجيوبوليتيس^(٢) حيث يرقدون أو حيث يقيمون (أى يجمعون أو حيث دفنوا ، أو حيث توجد رفاتهم المقدسة) .

(١) لو أننا آثرنا اتباع رأينا لقلنا مؤلفي الأغنيات بدلا من كلمة الشعراء ذلك أنهم يطلقون في هذه الدراسة على الغناء اسم الأشعار ، ويسمون الغناء شعرا . ومعنى آخر ، فإن من الواضح أن هذه الكلمات ، أشعار وشعر ، لا تؤخذ هنا بالمعنى الذى تأخذناه عادة ، وإنما تأنيان هنا بمعنى العمل المؤلف ، أو التأليف . باعتبارهما مأخوذتين من الفعل Paro الذى يعنى : يصنع ، يؤلف الخ . وبالتالي فإن كلمة شعراء هنا تعنى مؤلفي أو مبتكري الغناء ، ولهذا السبب فإن القديس (حنا) داماسين قد وُضِعَ على رأسى هؤلاء باعتباره مبتكرا للموسيقى اليونانية الحديثة .

(٢) يطابق هذا فيما يبدو لنا المعنى الذى أعطيناه لكلمة هاجيوبوليتيس عندما حولناها إلى كنيسة (بدلا من المدينة المقدسة) ؛ ومن المعروف أن الكنائس ، ونحن هنا نتحدث عن المكان وليس عن جماعات المؤمنين ، كانت في الأزمنة الأولى للمسيحية أماكن مخصصة لحفظ ما يتبقى من رفات أجساد الشهداء بعد استشهادهم ، وأنه ، هناك كان المسيحيون الأول يتجمعون للعبادة ، وأن هذه الأماكن نفسها ، بعد ذلك ، أصبحت مقصورة على العبادات والصلوات والطقوس ، وأنهم كانوا يطلقون عليها اسم القديس الذى يحظى بأكبر قدر من التبريل ، في المنطقة بفعل معجزاته أو فضائله ، ولهذا السبب أطلق مؤلفنا اسم هاجيوبوليتيس ، أى المدن المقدسة ، على الكنائس .

ويظن المسير أشانتر ، مؤسسا رأيه في ذلك على شهادة المسير جورجيداس اليونانى ، أن الهاجيوبوليتيس تعنى ديوانا من الأناشيد أو التراتيل ، التى نظمت على شرف الشهداء على نحو قريب من النوع الذى يطلق عليه اسم أناشيد الشهداء Commun des martyrs ؛ لكن هذه الملاحظة لا تأتى ، يقينا ، من رجل لديه فكرة واضحة عما نسميه نحن بهذا الاسم ، وإلا لكان قد عرف أن الأمر لم يعد أمر مجموعة أناشيد ؛ فهذه مجموعة أناشيد الرسل ، وهذه مجموعة أناشيد المقرين بالعقيدة ، وهذه مجموعة أناشيد العذراوات الخ ؛ فضلا عن ذلك فلماذا تقتصر المقامات الثمانية على أناشيد الشهداء أو ما هى المقامات التى تخصص في هذه الحالة ، للأغاني الأخرى ؟ ولماذا لا يتناولها الحديث ؟ والحقيقة أن غالبية أغنيات الكنيسة عند اليونانيين . على العكس من ذلك ، ليست هى الأناشيد أو التراتيل ، وإنما هى أغنيات أخرى من نوع المَرَد (كلام من القرض =

د م - ولم مقاما يوجد ؟

ج - أربعة : أ ، ب ، ج ، د^(١) ومن خفض (أو قلب) هذه المقامات تنفرع مقامات أخرى هي المقلوبات الأربعة (أو المحاط المتوهمة plagal) وهذه المقلوبات أو المحاط المتوهمة قد نشأت عن الأربعة الأول باعتبارها البُعم (جمع بعيم) أى التماذج المحذرة ، وقد تكونت الأربعة مقامات الوسيطة^(٢) بالطريقة نفسها على المحاط (أو المقلوبات) الأربعة بحيث يكون وسيط الأول^(٣) هو الخفيض

= الكنسى) والسيحاحات ، والترانيم الدينية عندنا ، ويلزم الكثير حتى نصدق أن تكون هذه الأغنيات قد نظمت بشكل يجعلها مقصورة على تخليد ذكرى الشهداء . وهكذا فإن أغنيات الما جيوروليس ليست شيئا آخر سوى أغاني الكنائس المسماة بالمدن المقدسة مقابلة بالحكومة الزمنية ؛ وهذه الأغنيات تقتصر على ثمانية مقامات مختلفة ، في حين أن الأغاني الدينية تقبل عددا أكبر من المقامات .

(١) يوجد في النص $\text{م}, \text{ك}, \text{ج}, \text{د}$ ، وهو ما يعنى الأول والثاني والثالث والرابع ، لأن هذه الحروف مأخوذة هنا بقيمتها العددية ؛ وهذه الطريقة في الإشارة إلى المقامات ، قد استعملت فيما يبدو من الطريقة التي استخدمها القديس جريجور ، والتي كان يقلد فيها اللاتين .

(٢) تقابلنا هنا الكلمة اليونانية : ليسى وتعنى الوسيطة أو الطريقة ؛ وبغير هذا إذن بالتأكيد من الافتراض الذي افترضناه بخصوص كلمة ليسيخيماثا التي دار الحديث عنها ، في الإجابة الأولى من الصفحة السابقة .

(٣) المقام الوسيط أو الأوسط ، وقد سمي على هذا النحو ، ترجيحاً ، لأنه يأخذ الوسيط بين المقام البدئي ومحط المتوهم (أو مقلوبه) ، الذي هو في الخامسة النازلة أو الهابطة ؛ وفي الواقع فإن المقام الوسيط يقرم على الدرجة الثالثة هبوطاً بدءاً من المقام (التون) البدئي ؛ وهذه الدرجة هي الوسط الحقيقي للخامسة ، أو للدرجات الخمس التي تتكون فيها الفاصلات الواقعة بين هذا المقام البدئي وبين محط المتوهم ؛ وعلى سبيل المثال فإنه يقال إن وسط المقام الأول هو الغليظ أو الخفيض ؛ ومن المعروف أن الغليظ أو الخفيض هو المحط المتوهم للمقام الثالث ، وهو المقام الفرعبي ، أى أنه هو الميوسفرجي ؛ ومعنى آخر ، فإذا كان المقام الأول مي ، فينبغي أن يكون الثالث سول ؛ ويكون المحط المتوهم لهذا المقام ، أى محاسنه الهابطة هي بالضرورة أوت ut ، التي هي في الواقع النغمة الثلاثية تحت مي ، وتتخذ مكان الوسط بين هذا المقام الأول مي ومحط المتوهم =

(أو الغليظ)^(١) ووسيط الثاني هو محط الرابع (أو مقلوبه)^(٢) ووسيط الثالث هو محط أو مقلوب الأول ، ووسيط الرابع هو محط أو مقلوب الثاني . ومن هذه المقامات الوسيطة الأربعة تولدت المقامات الأربعة المشتقة ، وعلى هذا النحو انبثقت المقامات الأربعة عشر ، التي تستخدم ، في واقع الأمر ، في الغناء ، وليس في تراتيل الكنيسة^(٣) .

س - وماذا عليك أن تفعل قبل أن تشرع في الغناء ، وماذا ينبغي أن يعرفه المرء لذلك ؟

ج - أن يبدأ في الانشاد^(٤)

س - وما هو المدخل الغنائي ؟

ج - هو إغداد أو تمهيد المقام^(٥) كما هو الحال في تكرار أناثيس ananes^(٦) .

س - وما هو الأناتيس ؟

س - على سبيل المثال أناكس أنيس anax anes^(٧) .

= أى حماسه الهابطه لا ؛ ويكون لدينا في هذا التسلسل من مقام أول ، وأوت ut كمقام وسيط ، ولا كمحط متوهم للمقام الأول ؛ وهذا التسلسل هو نفسه بخصوص كل المقامات .
(١) ينبغي التذكر أنه يشار على هذا النحو إلى المخط المتوهم للمقام الثالث أى الميوزيقي .

(٢) ليس من السهل معرفة المقام المبدئي أو مقلوبه أى محط المتوهم ، مادام هو في النغمة الثلاثية تحت المقام المبدئي ، أو النغمة الثلاثية فوق المقلوب أو المخط المتوهم ، على النحو الذي أمكننا ملاحظته ، بفعل التجربة أو اليهان الذي قمنا به في الهامش الأسبق .

(٣) توجد هنا كذلك كلمة هاجيويوليتيس ، ونرى ، كما سبق أن لاحظنا ، أن أغاني الهاجيويوليتيس ، وقد وضعت هنا في مقابل الأغنيات الدنيوية التي تستخدم الأربعة عشر مقاما ، في حين أن أغاني الهاجيويوليتيس لا تقبل سوى ثمانية مقامات . ومعنى آخر ، فإن هذه هي المقامات المستخدمة في الأغاني المختلفة للكنيسة ، والتي تتضمنها الباباديهك .

(٤) كى ميتا (أى وبعد ذلك) إبيخيماثوس .

(٥) باليونانية : إيسين إى تو إيتو إيسى (أيضا) إيون أناباليون أناسيس .

(٦) وهو المدخل الغنائي للمقام الأول .

(٧) وهي الكلمات الأولى لأغنية في المقام الأول .

- ١ س - وما هو المدخل الغنائى للمقام الثانى ؟
- ٢ ج - نيانيس^(١) neanes .
- ٣ س - وما النيانيس ؟
- ٤ ج - على سبيل المثال كيميا أفيس Kyrie aphis^(٢) .
- ٥ س - وما المدخل الغنائى للثالث ؟
- ٦ ج - نانا
- ٧ س - وما النانا ؟
- ٨ ج - على سبيل المثال باراكليتا سنخوريوسون Paraklête synchôreson^(٣) .
- ٩ س - وما المدخل الغنائى للمقام الرابع ؟
- ١٠ ج - هاجيا .
- ١١ س - وما الهاجيا ؟
- ١٢ ج - على سبيل المثال شيرويم وصروافيم^(٤) وهو يترنل فى هذا المقام على غرار الترتيل الذى يبدأ على هذا النحو : أنت يامن تتجلى فى السماء على الأرض اسمح لى أن احضى بك ، وأن أرتل أكثر الأناشيد جدارة بقديستك الخفية التى لا نراها ،
- ١٣ س - وكم عدد الأرواح ، ولماذا سميت على هذا النحو^(٥) ؟
- ١٤ ج - هناك أرواح أربع^(٦) وقد سميت بالأرواح لأنها تشكل نهايات للأصوات

(١) سنجد كل هذه المداخل الغنائية فى شجرة الجنود عند نهاية هذا المبحث .

(٢) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الثانى .

(٣) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الثالث .

(٤) الكلمات الأولى لأغنية فى المقام الرابع .

(٥) لم نعتقد أن علينا أن نحذف هذا التكرار أو هذه التورية لأنها تعود إلى أسئلة أخرى مساعدة ، لم نستطع أن نضعها فى مكان آخر ، وكان من المفيد أن نعرفها .

(٦) أضفنا بداية هذه الإجابة لأن السؤال يقتضى ذلك ؛ ولأن النقص البادى فى النص جاء سهواً من جانب المؤلف أو الناسخ ، ولا يمكننا أن نشك فى صحة هذا الاقتراض من جانبنا .

الدرجات وليس إلى الأسماء . قد قلت لك إذن إن المقام الأول يسمى بالدورى ، والثانى يسمى بالليدى ، والثالث بالفريجي ، والرابع هو المكسوليدى^(١) ، وعط الأول (أو مقلوبه) هو الهيبودورى ، وعط الثانى هو الهيبوليدى ، وعط الثالث هو الخفيض (أو الغليظ) ، أو الهيبوفريجي ، أما عط الرابع أو مقلوبه فهو الهيبومسكو ليدى^(٢) .

وبعد صفحات ثلاث ، يكرر خلالها المؤلف ما قاله بشأن الإشارات أو العلامات ، نجدنا من جديد أمام تفاصيل حول المقامات ، وحول تغييرها ، أو تبديدها ، ننقلها هنا لأنها ستغطينا الفرصة ، كذلك ، للقيام ببعض الملاحظات التى تهدف إلى تبديد الغموض الشديد الذى خيم على نصوص هذه الدراسة ، على نحو ما كان يحدث فى كتب الباباديكه التى عرفناها حتى اليوم ، وهكذا يعود المؤلف إلى الحديث عن المقامات التى كان قد هجرها (أى انتهى منها) .

« وإذا رفعت الصوت فوق التون (المقام أو الطبقة) الأول أنانيس تحصل على المقام الثانى نيانيس ، وبعد ذلك فإذا رفعت الصوت بالمثل^(٣) فوق المقام الثانى

(١) وهكذا يطلق هنا اسم مكسوليديان على المقام الرابع ، بدلا من ميليزيان (ميليزى) ؛ ولا يلزمنا أكثر من ذلك لتأكيد ما سبق أن لاحظناه عند الحديث عن اسم الميليزى الذى يطلق على هذا المقام .

(٢) ونلاحظ هنا كذلك استخدام اسم هيبومكسوليدى وليس هيبوميليزى ، على نحو ما رأينا من قبل .

(٣) التجربة وحدها هى التى تستطيع أن تبين لنا عدم الدقة فى هذا التعبير ، فالمؤلف يطلق عبارة : يرفع الصوت بدرجة متساوية ، عندما يتم رفعه بشكل طبيعى وفقا للنظام الدياتونى للأنتام أو المقامات ؛ ذلك أنه من المقام الأول أنانيس إلى المقام الثانى نيانيس يوجد فرق يبلغ فاصلة تون ، فى حين أنه من المقام الثانى نيانيس إلى الثالث نانا لا يبلغ الفرق سوى نصف تون ، كما سنرى بعد قليل ، فى اللوحة التى ستقدمها عن المقامات ، وفى شجرة هذه المقامات نفسها وتحولاتها وتنغماتها ؛ وخطأ واحد من هذا النوع ، يحول المعنى الحقيقى الذى يقصده المؤلف ، قد يكفى لإلقاء الشكوك فى روع الأجنى ، بأن اضطرابا شديدا يرين على كل هذا النظام الموسيقى . وفى الحقيقة فإنه توجد فى الباباديكه ، بل يمكن القول بأن ذلك يشيع فى كل جملة =

نحصل على المقام الثالث فائفا ، وإذا رفعت الصوت بالمثل فوق المقام الثالث نجد معك المقام الرابع هاجيا ، وأخيرا فإنك إذا رفعت الصوت فوق الرابع تشكل لك المقام الخامس إينائيس^(١) .

« س — وكيف تبلغ المقام الرابع عن طريق هذا الخطو المستمر صعودا ؟
« ج — بالطريقة نفسها التي تكونت بها المقامات الأربعة ، ينبغي كذلك أن تؤلف نغماتها الأربع »^(٢) .

عن المحاط المتروكة أو المقطوبات

« بدءا من المقام الأول انزل أربع فاصلات^(٣) فتحصل بذلك على المحط المتوهم (أو مقلوب) للمقام الأول ، وهو المحط المسمى إينائيس^(٤) فإذا نزلت بالمثل بدءا من المقام الثاني ، لأربع فاصلات حصلت على المحط المتوهم الثاني المسمى نيائيس neanēs وهكذا بالنسبة للباقي ، وذلك أنك ، كما سبق لنا القول ، إذا رفعت

= أو عبارة فيها ، غموض مماثل لذلك الذي يستوقفنا هنا ؛ وباختصار ، قليلة تلك الدراسات الموسيقية التي يمكننا أن نلاحظ فيها دقة صارمة في العبارات ، سواء في فرنسا أو في إيطاليا أو في أى مكان آخر ، فاللغة الفنية (أى التقنية) تزخر في هذه البلاد ، بل وعند كل الشعوب ، بمصطلحات وتعريفاتها تنطوي على معان خاصة ، ومجازية ، وفي الكثير من الأحيان ، تدل على مدلولات مختلفة ، لحد لا تكون معه دراسة النظرية أمرا سهلا ففهمه ، دون معونة مدرس ، وبدون تجربة الممارسة .

- (١) لكي نفهم كل ذلك ، فإن من الضروري أن نرجع إلى شجرة جذور المقامات .
- (٢) يستخدم اليونانيون كلمة إيجوس بمعنى تون أو مقام ؛ وكلمة فوني بمعنى تون ، ارتفاع أو انخفاض الصوت ، وبالتالي كذلك بمعنى فاضلة معناة ، أو نغمة .
- (٣) نترجم هنا كلمة phones فوناس بكلمة فاصلات وليس بكلمة أصوات أو أنغام ، لأن الكلمة (المستعدة) ستكون غامضة في هذا السياق ؛ فالأمر في الواقع يتعلق بالفواصل الأربع التي تشكل الخماسية ؛ ولو لم تكن قد اكتسبنا ثقة جابتنا عن طريق التجربة ؛ لما كنا نستطيع على أكثر تقدير سوى أن نفترض أو نخمن ؛ لكننا نستطيع أن نقدم ما نلاحظه هنا ، وعلى مسؤوليتنا ، كحقيقة واقعة ، لسانها بفعل الممارسة .
- (٤) انظر شجرة المقامات .

الصوت فوق المقام الأول ، تكون لك المقام الثاني ، وإذا رفعته ثانية تكون المقام الثالث ، والشئ نفسه بخصوص المحاط المتوهمه (أو المقلوبات) ، فكل منها يرتفع تدريجيا فوق السابق عليه ويرتبط به^(١) : هكذا علمنا شعراء الكنيسة^(٢) فقد أحصوا أربعة مقامات رئيسية ، ومن هذه المقامات كونوا المحاط المتوهمه الأربعة ، والمقامات الوسيطة والمشتقة ، أما أولئك الغنّين يقولون بوجود ستة عشر مقاما فيخطئون ، فهذه ليست سوى مشتقات من المقامات الثانية ، أى من الأربعة مقامات الأول ومن المحاط المتوهمه الأربعة ، وكذلك من الوسيطيين نينانو وفانا ، لقد ألف داود التونات الأربعة أو المقامات الأربعة^(٣) وألف سليمان ، ولده ، المحاط الأربعة المتوهمه (أو المقلوبات) ، وكذلك الوسيطيين نينانو وفانا .

ثم يقول المؤلف :

« ولقد كتبت هذا للغاية نفسها التى أنشد لها سليمان فى معبد أورشليم ، وعلى المقامات العشرة ، المزمور لوداته ، أى التسابيح حيث تتكرر كلمة : سبحوا عند بداية كل واحدة من آياته العشر .

(١) حتى تتصور تسلسل أو ترابط المحاط المتوهمه (أو المقلوبات) ، ينبغى أن نلجأ إلى شجرة المقامات .

(٢) نجد فى النص عبارة : تيس واكليسباس يعنى ، أى شاعر الكنيسة ولم نجو على ترجمتها على النحو الذى اقتضنا أن نترجمها عليه ، أى بعبارة مؤلف غناء الكنيسة ، ومع ذلك فسيكون من السهل على الدوام أن نحل ، عقليا ، هذا المعنى فى مكان المعنى الأول ، إذا تفهمنا الأسباب التى عرفناها فيما سبق . والتى جعلتنا نفضل هذا التعبير على الترجمة الحرفية التى لن تقدم ، فى لغتنا ، الأفكار نفسها التى تقدمها فى اليونانية .

(٣) نقرأ فى النص عبارة يونانية تقول : وقد ألف داود المقامات الأربعة أى الأصوات الأربعة ، وهنا فإن كلمة فوناس ينبغى أن تفهم على أنها المدخل الغنائى ، وحيث أن المدخل الغنائى يدل على المقام ، أو أنه على نحو ما اختصار له ، فقد ظننا أن المعنى لن يفقد شيئا هنا إذا ما أحللنا لفظة مدخل غنائى: عمل كلمة صوت ؛ أو بالأحرى ، ونقلها صراحة ، فإن غريتنا الطويلة بالموسيقى الأثرية ، والمعرفة العملية التى لدينا عن الموسيقى اليونانية الحديثة ، لا تدع مجالاً للشكك أو التردد ، حول المعنى الذى أثراه .

« وتوجد حول فن الباباديكه أشياء أخرى قد لا يستطيع المرء أن يتذكرها ،
وفضلا عن ذلك فحيث أن التعريف الواحد يمكن أن يؤوّل بألف طريقة ، فسنمر بها
مرور الكرام حتى لا ننشر الخلط والاضطراب فيما قلنا ^(١) إذ يفسر دماسين ، على
نحو مخالف ، المقامات الثانية ^(٢) »

ثم يعود المؤلف مرة أخرى إلى علامات الغناء ويكرر ماسبق أن قيل مرات
عديدة ثم ينهى حديثه بغتة قائلا : « وهذا هو كل ما يتصل بهذه الجزئية ^(٣) فالجهد
للرب في كل العصور ، وهكذا كان » .

(١٦٩٥ بخط يد إيما نويل كالوس ، ٢٩ أكتوبر) .

وحيث قد نسى المؤلف أن يعرفنا بالاشارات التى تستخدم للدلالة على تحولات
أو تغيرات في المقام ، فإننا نستعر مائلى ، من الدراسة الثانية التى في حوزتنا ،
وسنملحق بها المداخل الغنائية الخاصة بكل مقام ، طبقا لما تعلمناه في دروسنا ، ثم
سنقدم لوحتي جذور الأنغام أو المقامات ، التى نسخناها بمحونة من دوم جبرائيل من
إحدى الدراسات عن الغناء ، التى في حوزتنا ، حيث كانت تشكل هاتان اللوحتان
نوعا من الزخارف المرسومة في شكل كرميات (كرمة عنب) .

« على هذا النحو كتبت : إنتقالات أو تحولات المقامات الثانية في
الستيشيرايون stichëraion وفي الباباديكه »

(١) إذن فاليونانيون أنفسهم يعترفون بالقصور الذى نعيه على دراساتهم عن الغناء ،
ماداموا يعترفون بأن هناك ثغرات تتكرر ، مع خلط واضطراب سواء في دراساتهم الموسيقية أو في
كتب الباباديكه .

(٢) هناك محل للاعتقاد ، بفعل ما يقول المؤلف ، بأن المبادئ ليست على وجه الدقة ،
هى المبادئ نفسها التى كانت قائمة في زمن جان داماسين ، أول من ابتكر هذا النوع من
الموسيقى .

(٣) نقرأ في النص كلمة سندوميا ، وتعنى : موجز ، مختصر ، نبذة ، شئ من ؛ وفي واقع
الأمر فإن هذا الجزء الأخير عن بداية المقامات ، مقتطع مما سبق .

تحولات أو إقطالات المقامات الثانية

[من الشمال إلى اليمين]

تحول المقام الأول

πρώτος ἦχος. Mutation du premier ton.

نيس تا

تحول المقام الثاني

δευτέρος ἦχος. Mutation du second ton.

نيس ايه

تحول المقام الثالث

τρίτος ἦχος. Mutation du troisième ton.

تا.. تا

تحول المقام الرابع

τετάρτος ἦχος. Mutation du quatrième ton.

(١) آجه ها

تحول مقلوب المقام الأول

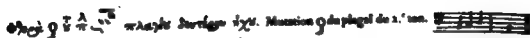
πλάγιος πρώτος ἦχος. Mutation du plagal du 1^{er} ton.

A-re-a - ses.

نيس ايه

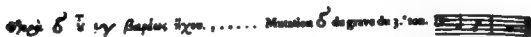
(١) ينغى علينا هنا ، أن نلفظ حرف الجيم معطشا ، كما ينغى أن تفعل ذلك في كلمة
نياجي néagie فيما بعد .

تحليل مظهر المقام الثالث



نيس اب

تحليل مظهر المقام الثالث



نيس آ

تحليل مظهر المقام الرابع



ي ج ا ب



Mutation ḡ du ton de pentécho.

تحليل المقام لبياتر

محمديون



محمديون



ولم نخبرنا الدراسات التي في حوزتنا ، كما لم يخبرنا دمع جبرائيل ماهو غناء (أو النغم الغنائي) هذه التحولات أو الانتقالات الثلاثة الأخيرة ، ولقد كان بمقدورنا ، دون شك ، أن نستدل عليها لو لم تكن تتوزعنا المشاغل المتضاعفة ، التي تثقل كاهلنا بها تلك البحوث المختلفة التي كنا نكتب عليها في وقت واحد معا ، فمن يوم لآخر ، حين كنا في القاهرة ، كنا نكتشف بعض مواطن السهو ، سواء أكانت قد فاتتنا نحن هذه السهوات أم كانت قد فاتت أولئك الذين كنا نستقي منهم معلوماتنا ومعارفنا ، وكنا نسارع بإصلاح الخطأ ، ومكنا ، فلملا كان بمقدورنا أن نتدارك هذا النقص ، مع سند ثغرات أخرى كثيرة ، لو كان الوقت قد سمح لنا بذلك .

المبحث التاسع

حول النظام الموسيقي عند اليونانيين المحدثين

ينبىء نسق وتركيب النظام الموسيقي عند اليونانيين المحدثين ، كما تنبىء العلامات التى يستخدمونها لتدوين هذه الموسيقى ، وكذا القواعد التى تُعرفهم كيفية استخدام هذه العلامات عند ممارسة الفن — ينبىء ذلك كله فى الحقيقة عن عمل حاذق ، قام على أساس تصور ذكى ، ونفذ ببراعة ، على يد رجال ذوى خيال كبير ، وعقلية واسعة ، وثقافة عالية ، ومع ذلك فإن كل شىء يكشف ، كذلك ، عن أن هذا العمل قد ظل منذ نشأته ، وحتى الوقت الحاضر ، على حاله الأولى ، وأنه لم تتناوله تلك التغييرات النافعة التى كانت ستحدثه فيه بالضرورة ، معطيات التجربة والتفكير ، لو أن هذا الفن قد تخلف تدريجيا بمرور الزمن ، فكل شىء بالتالى يشهد بأنه لم يبلغ درجة الكمال أو النضج التى كان بمقدوره أن يبلغها .

إن أى شخص قد درس وجنى ثمار ماكتبه الفلاسفة والمؤرخون والبلاغيون والموسيقيون ذائعو الصيت فى اليونان العالمة ، أو ما كتبه أقرانهم فى العصور المزهرة التى مرت بالامبراطورية الرومانية ، حول الفصاحة التامة والموسيقى الحقيقية — أو درس كذلك مؤلفات من سار على دروب هؤلاء ، منذ ذلك الحين ، سوف يلمس ، دون مشقة ، أن النظام الموسيقي عند اليونانيين المحدثين يتخذ قاعدة له ، المبدأ الرئيسى للبناء الخطائى ، والذى كانت الفاصلات الموسيقية ، من رباعيات ومحاسيات ، تعد طبقا له ، التناغمات (أو السجعيات) الأكثر طبيعية والأتم اكتمالا ، والتى ينبغى أن يتركز عليها الصوت ، سواء عند ارتفاعه أو عند انخفاضه ، سواء كان ذلك فى مجال الخطابة أو فى مجال الغناء^(١) .

(١) ولهذا السبب ، فقد كرس دينيس داليكارناس ، فى دراسته عن فن تنسيق أو ترتيب الكلمات ، مستندا فى ذلك على تأثير الشعراء والخطباء والموسيقين بالغنى الخمر ، هذا المبدأ ، حين وضع قاعدة بالأعلى رفع أو خفض الصوت قط فى الخطب (التى تصحبها الموسيقى) ، إلا بمقدار فاصلة رباعية ، أو محاسية على الأكثر . وقد أدرك الجميع ، على الدوام ، ضرورة هذا =

وفي الواقع ، فإن كل مرحلة دياتونية منتظمة وكاملة في الموسيقى ، تتألف إما من سلم موسيقى ذى درجات أربع منفصلة ، أى من نظامين من أربع نغمات ، وإما من رباعية وخماسية ، سواء عند الصعود أو عند النزول ، كما في سلمنا ، أو من سلمين رباعيين متصلين كما في القيثارة سباعية الأوتار عند الأعريق .

ولا تمتد شجرة التحولات أو الانتقالات في النظام الموسيقى لليونانيين المحدثين ، عند كل تحول أو انتقال ، إلى أبعد من فاصلة نغمة خماسية ، إذ هي تنزل أولا من الحاد إلى الغليظ (أى من الجهر إلى الخفيض) بمقدار سلمة دياتونية ، ثم تصعد من جديد بمقدار سلمة مماثلة من الغليظ إلى الحاد ، وهو الأمر الذى يرفع الصوت بعده بمقدار درجة فوق النغمة الأخذ من النقلة السابقة ، لتشكيل الانتقال التالية التى تنزل منها ونصعد ، على التعاقب ، من الخماسية في النظام الدياتونى كما سبق أن مارسناه ، وهكذا دواليك حتى نصل إلى الرباعية ، فوق النغمة الحادة التى للانتقال الأولى ، ومن هناك نعود عن طريق سلمة مشابهة ، مراعين في الوقت نفسه ، وفي كل مرة ، ان نخفض النغمة الابتدائية لكل انتقال جديدة ، بمقدار درجة ، بدلا من أن نرفعها كما فعلنا عند البدء ، وحين نكون قد عدنا إلى النقطة التى بدأنا منها تكون الدورة قد اكتملت بشكل تام ، وهذه الطريقة ، نجد أن كل انتقال تقوم ، على الدوام ، على الترتيب نفسه :

١ - نغمة أساسية يكون قرارها هو النغمة أو الرنة الأولى ، أو أشد النغمات حدة .

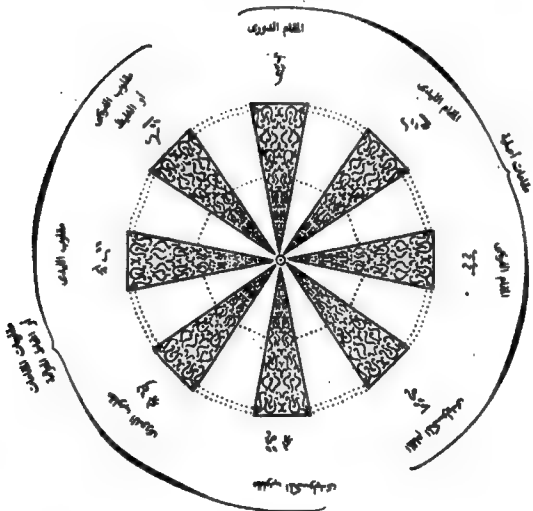
٢ - نغمة وسيطة قرارها هو النغمة الثالثة من هذه المجموعة نفسها .

= المبدأ ، حتى أنه ظل يترجم إليه منذ العصور القديمة ، وحتى اليوم ، كما لو كان الناس يتفقون - رغما عنهم - في ذلك مع معطيات الآلات الموسيقية ؛ وحتى أن هذا المبدأ قد ظل يشكل القاعدة في كل النظم المعروفة عن هذا الفن ، وحتى أنه يستخدم مرشدا في الطرب كما في المهارموني ، وحتى أنه قد تقبل في الخطابة البليغة ، تلك التى لم تعد تتواءم ، بعد أن صارت أكثر خطرا وأشد تكلفا ، إلا مع إقاعات للصوت أكثر تحديدا وأعظم نضجا .

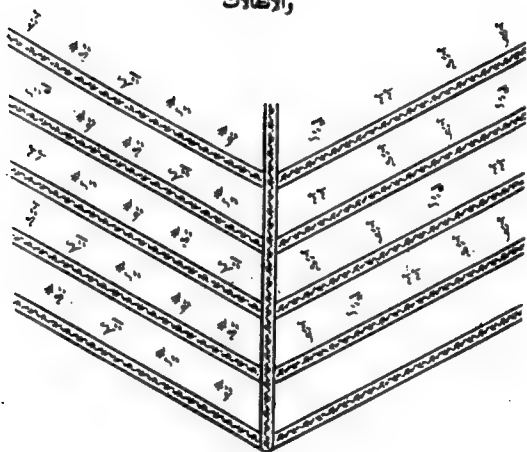
٣ - نغمة مقلوب أو محط متوهم + قرارها النغمة الأكثر غلظة أو آخر هذه النغمات .

وسوف تؤدي الأمثلة التي سنقدمها فيما يلي إلى توضيح ما انتهينا من شرحه

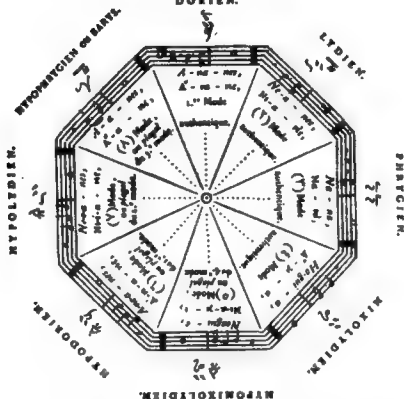
دورة المقامات طبقاً للنظام الموسيقى عند اليونانيين المحدثين



شجرة جنود المقامات
والإقطاعات

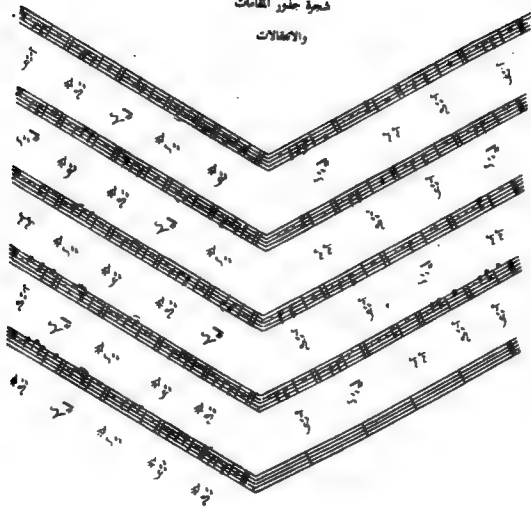


توسيع للوحة السابقة
مع ترجمة الإشارات الموسيقية اليونانية
إلى إشارات موسيقية أوروبية
DORIER.



- بيانات الشكل الثاني (من أعلى الشكل ثم يمينا إلى النهاية)
- القسم الأول : (الدورى ، أ — نا — نيس ، المقام الأول ، أصل)
- القسم الثانى : (الليدى ، يه — يا — نيس ، المقام الثانى ، أصل)
- القسم الثالث : (الفريجي ، نا — نا — ، المقام الثالث ، أصل)
- القسم الرابع : (المكسوليدى ، ها — جي — يا ، المقام الرابع ، أصل)
- القسم الخامس : (هيبوسكوليدى ، ني — يا — جى ، المقام الثامن مقلوب الرابع)
- القسم السادس : (هيبودورى ، أ — ني — يه — نيس ، المقام الخامس مقلوب الأول)
- القسم السابع : (هيبوليدى ، ني — يا — نيس ، المقام السادس ، مقلوب الثانى)
- القسم الثامن : (هيبوفريجي أو بليس أ — نا — نيس ، المقام السابع ، مقلوب الثالث)

شجرة جدول المقامات
والاصناف



بيانات جلور المقامات : (من الشمال إلى اليمين)

السطر الأول : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب الأول)
 (تحت) : (أ.نا.نيس ؛ نياجيد.ى.آ.آ. نيس ؛ نيد.يا.نيس ،
 آ.نيد.ا.نيس ، نيد.ا.نيس ؛ نا.نا.ها.جيد.ا.آ.
 آ.نا.نيس)

السطر الثانى : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب الثانى)
 (تحت) : (نيد.ا.نيس ؛ آ.نيد.ا.نيس ؛ نيد.ا.جيد.ى.آ.
 آ.نيس ، ني.يد.ا.نيس ؛ نا.نا.ها.جيد.يا.آ.
 نا.نيس ؛ نيد.ا.نيس)

السطر الثالث : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية ، نغمة وسطى ، المقلوب الثالث)

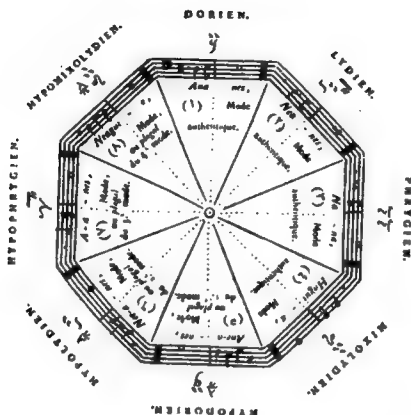
(تحت) : (نا.نا.نيد.يد.ا.نيس ؛ آ.نيد.ا.نيس ، نيد.ا.
 جيد.ى.آ.آ.نيس ؛ ها.جيد.ى.آ.نا.نيس ؛
 نيد.ا.نيس ؛ نا.نا)

السطر الرابع : (فوق) : (نغمة رئيسية أو ابتدائية نغمة وسطى ، المقلوب الرابع)
 (تحت) : (ها.جيد.يا.آ.آ.نيس ؛ نيد.يا.نيس ؛ آ.نيد.ا.
 نيس ؛ نيد.ا.جيد.ى.آ.نا.نيس ؛ نا.نا.ها.
 جيد.يا.آ.نا.نيس)

السطر الخامس : (فوق) : (— نغمة وسطى)
 (تحت) : (نيد.ا.جيد.ى.آ.آ.نيس ؛ نيد.يد.ا.نيس .
 آ.نيد.ا.نيس ؛ نيد.ا.جيد.ى.)

ولقد أخطأ الناسخ اليوناني خطأً بينا ، عندما رتب ، كما فعل ، المقامات الوسيطة على الوردة التي رمزناها طبقاً لرأية في الشكل الأسبق ، والتي حولناها إلى نوتات موسيقية أوربية في الشكل الثاني ، الذي يطالعنا في الصفحة السابقة ، ولم يكن الخطأ محسوساً على هذا النحو ، حين لم يكن يشار إلى هذه المقامات إلا بعلامات اختصار ، ولكن حين كتبت الكلمات كاملة ، وحين دونت المقامات بالنوتة الموسيقية التي لها ، فقد أصبح الخطأ بينا ، فالتماثل القائم بين هذه المقامات ، والمقامات الأصلية ، وشجرة الجذور التي قدمت عنها ، وكذلك القواعد في النهاية ، كل ذلك يتطلب أن تتوافق أو تتجاوب المقامات الوسيطة مع المقامات الأصلية ، وهكذا فإن المقام الهيبومكسوليدي ما كان له أن يرتبط بالمقام الدوري ، وإنما بالمقام المكسوليدي ، كما لابد أن يتجاوب المقام الهيبودوري مع المقام الدوري وليس مع المقام الليدي ، أما المقام الهيبوليدي فينبغي أن يرتبط بالمقام الليدي وليس بالمقام المكسوليدي ، بحيث ينبغي أن تأتى المقامات بالترتيب نفسه الذي رتبناها عليه في هذا الشكل الصغير ثمانى الاضلاع^(١) .

(١) ينبغي أن نقرأ النوتات من الشمال إلى اليمين ، بدءاً من المقام الدوري ، الذى يشغل الشقة العليا من هذا الشكل الثانى ، ثم نمضى مستديرين حتى نصل إلى المقام الهيبومكسوليدي ، وإلا فإن النوتات قد تغدو على غير ما هى عليه ، عندما تقلب إلى أسفل ، كما كان علينا أن نفعل ، فقد يعتقد بعض أنها أعلى البطن ، بينما هم ، في الحقيقة ، في أسفله .



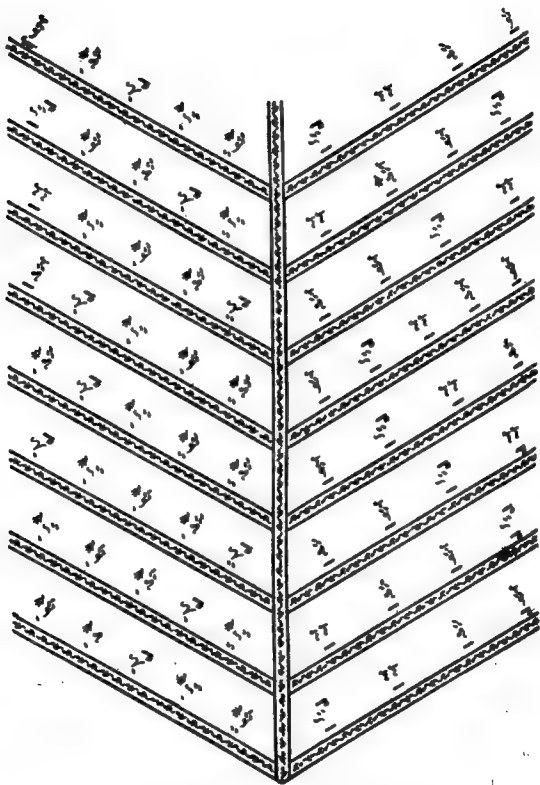
ترجمة بيانات الشكل :

- (١) المقام الدوري ، أنا — نيس ، المقام الأول ، أصل .
- (٢) المقام الليدي ، نيا — نيس ، المقام الثاني ، أصل .
- (٣) المقام الفريجي ، نا — نا ، المقام الثالث ، أصل .
- (٤) المقام المكسوليدي ، هاجي — ي ، المقام الرابع أصل .
- (٥) المقام الميودوري ، أني — ا — نيس ، المقام الخامس (مقلوب الأول) .
- (٦) المقام الميوليدي ، ني — يا — نيس ، المقام السادس (مقلوب الثاني) .
- (٧) المقام الميوفرجي آ .. نيس ، المقام السابع (مقلوب الثالث) .
- (٨) المقام الميوميكسوليدي ، نياجي — ي ، المقام الثامن (مقلوب الرابع) .

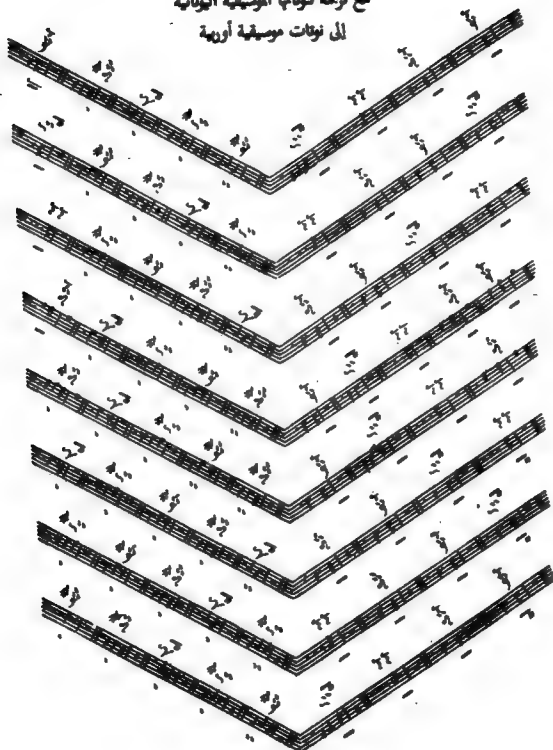
وقد يكون لنا أن نظن - أن المثال الذى اضطررنا لتقديمه هنا - حتى لو لم يدرك القراء كم كانت تستوقفنا بالضرورة أخطاء من هذا النوع ، كان علينا أن نكتشفها بل يكاد يكون أن نحدسها سواء فى دراسات الموسيقى الأجنبية التى رجعنا إليها ، أو فى البيانات التى قدمت لنا ونحن فى مصر حول هذا الفن ، عن طريق الموسيقيين الشرقيين الذى يمارسونه فى هذا البلد ، وحتى لو لم تكن لدى القارئ أية فكرة عن العناية الدعوب ، والحيطة المبهمة التى بذلناها مدفوعين بالخشية من أن نقع نحن أنفسنا فى أخطاء مماثلة عند تقديم تقارير عن بحوثنا ، أن هذا المثال حين يلقى بصيصا من الضوء على ما كان لعملنا أن يواجهه من الجحود والازرار ، سوف يبرهن على الأقل ، أننا لم نأل جهدا ولم ندخر وقتا ولا كان ينقصنا الصبر ، حتى نجعل من عملنا هذا هو الأكثر اكتمالا والأكثر إرضاء وإشباعا على قدر ما كان متاحا بالنسبة لنا ، ومن هذه الزاوية فإننا لم نستكف من أن نتفحص بعناية ، فى كتب الباهادى كه التى فى حوزتنا ، كل ما أمكننا أن نلمحه فيها ، مهما تكن ضالة قيمته ، ولكل هذه العناية الدائبة ، والدعوب ، ندين باكتشافنا ، فى أحد الزخارف ، نظام الموسيقى اليونانية ، مدونا بحروف بالغة الدقة والصغر حول وردة صغيرة (زخرف على شكل ورود) ، وهو ما قدمناه هنا فى حجم أكبر بكثير ، وبالتالى فى سهولة أكبر فى تبينها ، وذلك حين أضفنا إليها ، فضلا عن ذلك ، ما كان مكتوبا عليها بالحروف الرومانية أو بالحروف المائلة ، حتى يسهل تبينها واستيعابها ، والشئ نفسه بخصوص الشكل الذى قدمناه تحت عنوان : شجرة جذور المقامات ، إذ قدمت المقامات فيه طبقا لنسق منهجى مطابق للتأثيل الذى لها فيما بينها ، وحيث نرى فى الوقت نفسه التغيرات المختلفة (أو التحولات) التى يمكن لهذه المقامات أن تتقبلها ، فقد أصبح هذا الشكل الذى كنا ننظر إليه فى البداية كنوع من الكرامة (كرامة عنب) الصغيرة ، فى زخرف بسيط ، ذا عون بالغ بالنسبة لنا ، حين تعرفنا فيه على نفس الاشارات أو العلامات الموسيقية التى كنا قد علمناها فى أحد دروس دوم جبرائيل ، والتى أصر على أن نغنيها ، بعد أن دونها لنا باليونانية ، على طريقتها المعهودة ، فلقد كنا نحصر على الدوام من جانبنا أن تكتب الكلمات اليونانية بحروف فرنسية ، وأن ندون

الغناء بنوتات موسيقية أوربية ، ولم نفتنا قط أن نعيد نحن كتابة الحروف أو العلامات اليونانية المكتوبة بخط يده ، وهذه الطريقة كنا نحفر في ذاكرتنا بخطوط عميقة الدروس التي كنا نتلقاها ، بقدر يكفى كى لا ننساها بقة : ولقد وضعنا ذلك كله فى غالبية الأحيان فى وضع ممكننا من القيام بمقابلات نافعة ، بل عظيمة النفع ، فى وقت لم نكن نتظر من ورائها سوى القليل^(١) .

(١) هذا الاكتشاف الذى انتبهنا من الحديث عنه ، لا يلقى فقط أكبر قدر من الضوء على ما عرفناه بخصوص النوتات أو المقامات الأصلية والوسطى والمقلوبات ، وعن انتقالها الى دار الحديث بشأنها فى المبحث الثامن السابق ، ولكنه يجعلنا ، بالمثل ، نستخلص نظاما كاملا للمقامات والتحولات فى سلسلة متعددة من العلامات الشبيهة بعلامات الشكل المنهجى الذى عرفناه من قبل ، وإن لم يكن موزعا على شكل شجرة موسيقية ، تنفرع عنها وتصطف فروعها فى ترتيب ونظام ، بحيث تصبح السلمة النغمية ، صاعدة كانت أو هابطة ، عمسوسة للوهلة الأولى ، أحيانا بفعل الاتجاه الهابط ، وأحيانا بفعل الاتجاه الصاعد للعلامات أو الاشارات ، والتى يبدأ بعض منها من قمة الفروع لينزل هابطا نحو الجذع . فى حين يبدأ بعض آخر منها من الجذع ليبلغ ، صاعدا ، قمة الفروع ؛ ومع ذلك فقد حددنا نحن هذه المسيرة للمقامات بطريقة أكثر إيجابية من الناحية الموسيقية ، وذلك بأن عرفنا عنها ، مستخدمين فى ذلك نوتات الموسيقى اليونانية ؛ ذلك أننا كنا نضع تحت كل واحدة من إشارات المقام التى تهبط على التعاقب ، علامة الأبوستروف ' الدالة على نغمة (أو رنة) تنزل بمقدار درجة دياتونية واحدة ، كما سبق أن لاحظنا ، كما كنا نضع تحت كل واحدة من العلامات التى تأخذ مسارا دياتونيا صاعدا إشارة الأوليجون — الذى يدل على نغمة صاعدة بمقدار درجة دياتونية واحدة ؛ وبمعنى آخر ، فإننا حين دونا على طريقتنا ما كان يتبع تحت تأثير ترتيب العلامات ، وشكل الاشارة التى توضع إلى أسفل ، طبقا للدروس التى تلقيناها عن ديم جبرائيل ، قد شكلنا شجرة للنظام الموسيقى (اليونانى) على غرار الشجرة التى كنا قد اكتشفناها من قبل فى الكهنة (أى الزنوف) الذى على شكل كومة عنب صفوى) ، مع إضافة العلامات تحت نوتات الموسيقى اليونانية الحديثة ، بالطريقة نفسها التى وجدناها عليها فى هذه السلسلة ، ووضعنا بذلك اللوحين التاليين ، اللذين أفرهما معلمنا .



توسيع اللوحة السابقة
مع ترجمة لوتاتها الموسيقية اليونانية
إلى نوتات موسيقية أوروبية



ترجمة البيانات للمسلم الموسيقى الموجودة في صفحة ٤٢٣

السطر الأول : (فوق) : النغمة الثانية الأساسية أو الأصلية ، النغمة الثانية

الوسطى ، نغمة المقلوب الثانية

(تحت) : أ . نا . نيس ؛ نيد . يا . جيد . ي ؛ نيد . يا .

نيس ؛ ا . نيد . ا . نيس . نيد . ا . نيس ؛ نا .

نا ؛ ها . جيد . يا ؛ أ . نا . نيس .)

السطر الثاني : (فوق) : شرحه ، شرحه ، شرحه .

(تحت) : نيد . ا . نيس ؛ أ . نيد . ا . نيس ؛ نيد . ا . جيد . ي ؛

آ .. نيس ؛ نيد . يد . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيد . ا ؛

أ . نا . نيس ؛ نيد . ا . نيس .)

السطر الثالث : (فوق) : النغمة الثالثة الأساسية أو الأصلية ، النغمة الثالثة

الوسطى ؛ نغمة المقلوب الثالثة .

(تحت) : نا . نا ؛ نيد . يد . ا . نيس ؛ أ . نيد . ا . نيس ؛ نيد .

ا . جيد ؛ آ .. نيس ؛ ها . جيد . يا ؛ أ . نا . نيس ؛

نيد . ا . نيس ؛ نا . نا .)

السطر الرابع : (فوق) : النغمة الرابعة الأساسية أو الأصلية ، النغمة الرابعة

الوسطى ؛ نغمة المقلوب الرابعة .

(تحت) : ها . جيد . يا ؛ آ .. نيس ؛ نيد .. يا . نيس ؛ أ . نيد . ا .

نيس ؛ نيد . ا . جيد . ي ؛ أ . نا . نيس ؛ نيد . ا .

نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيد ؛ أ . نا . نيس .)

السطر الخامس : (فوق) : لاشيء .

(تحت) : نيد . ا . جيد . ي ؛ آ .. نيس ؛ نيد . ا . نيس ؛ أ .

نيد . ا . نيس ؛ نيد . ا . جيد . ي ؛ أ . نا . نيس ؛

نيد . ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيد . ا .)

السطر السادس : (فوق) : لاشيء .

(تحت) : آ .. نيس ؛ نيد . ا .. نيس ؛ أ . نيد . ا . نيس ؛ نيد .

ا . جيد . ي ؛ آ .. نيس ؛ ها . جيد . ا ؛ أ . نا .

نيس ؛ نيد . ا . نيس ؛ نا . نا) .

السطر السابع : (فوق) : لاشيء .

(تحت) : نيد .. ا . نيس ؛ أ . نيد . ا . نيس ؛ نيد . ا . جيد .

ي ؛ آ .. نيس ؛ نيد .. ا . نيس ؛ نا . نا ؛ ها . جيد .

ا ؛ أ . نا . نيس ؛ نيد . ا . نيس) .

السطر الثامن : (فوق) : لاشيء .

(تحت) : أ . نيد . ا . نيس ؛ نيد . ا . جيد . ي ؛ آ .. نيس ؛

نيد .. ا . نيس ؛ أ . نيا . نيس ؛ نيد . ا . نيس ؛ نا . نا ؛

ها . جيد . ا ؛ أ . نا . نيس) .

المبحث العاشر

توزيعات الغناء في المقامات الثمانية الرئيسية ،
علامات الغناء والعلامات الكبيرة (الأقسام)
في توزيعات هذه المقامات الثمانية

حتى يمكننا أن نحكم بشكل أفضل على ميلودي الغناء الديني عند اليونانيين ، وحتى نستطيع في الوقت نفسه أن نعطي لأنفسنا فكرة دقيقة عن تطبيقات علامات الغناء ، وعن استخدام العلامات الكبيرة (الأرقام) ، فقد رأينا أن من المناسب أن نسوق أمثلة عن ترنيحات الغناء في المقامات الثانية الرئيسية ، مدونة بالعلامات العادية ، وبالعلامات الكبيرة .

المقام الأول : المقام السورى

三

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

17-0000 : di - 1000 : 1000 - 1000 - 1000 - 1000 - 1000

l - son : di - plé : pa - ra - - klé - si klé (1).

العائات : آ - بين : د - هـ : با - ب - ك - ح - ز

(١) إنا ، إذ نتبع هنا العادة التي اعتادها اليونانيون المحدثون ، عادة أن يكرروا في كتبهم ، تحت علامات الغناء ، الأصوات المتحركة (الحركات) التي يمتد عليها (بمقتضاها) الميلودي ، أو حتى ، المقطع الصوتي الكامل لهذه الكلمات نفسها ، التي يعم اصطفاها ، والتي يشكلونها ويحولونها في عمل الأصوات المتحركة الممدودة ، وهو ما ستممكن من ملاحظته بعد قليل ، وهو الأمر كذلك الذي قلده الأقباط بعد ذلك ، على نحو ما رأينا ، في اللهلاليوا التي يغنيها والتي سجلنا نوتتها من قبل - قد ظننا أن من الأفضل أن نكتب تحت النص الكلمات نفسها بحروفنا نحن ، حتى لا يخلطن أحد بينها وبين هذا النوع من المثات (أو الإطالات) ، أو الإضافات التي أدخلت على الكلمات ، عن طريق اليونانيين ، عند كتابة الكلمات تحت (سلم) الأغنية ، سواء تلك التي دونت على شكل نوتات يونانية ، أو دونت تحت الأغنية نفسها على هيئة نوتات موسيقية أوروبية ، وبمروضا المجانية .



ولكى نعرف هنا مايتصل بالعلامات الكبيرة في هذا الغناء ، أى تلك التى تعود إلى ذوق أو مزاج المغنى أو المنشد ، فليس أمامنا إلا أن ندونها مستخدمين علامات الغناء وحدها ، وبهذه الطريقة سنجد الأمر وقد أصبح مبسطا ، وسوف يقترب كثيرا من ترتيلنا الكنسى ، الذى يُتخذ نموذجا لهذا الغناء ، أو الذى يعد ، أى غناؤنا ، النبع الذى نهل منه هذا الغناء (الدينى عند اليونانيين المحدثين) .

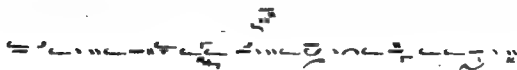
(١) أشرنا بشكل صليب صغير إلى النغمات التى بدت لنا أكثر علوا بقدر طفيف ، فوق طبقها (أو تونها) الطبيعى ، وبشكل يقل عما ستكون عليه لو أننا أشرنا إليها بعلامة الرفع ؛ وهناك ما يشير إلى أن هناك بعض صلة بين السلم الموسيقى عند اليونانيين المحدثين ، وبين السلم الموسيقى عند العرب ؛ وإن كنا لم نتمكن من التيقن من ذلك ، فى الدروس التى حصلنا عليها ، إذ كانت هذه تلقى بصوت قوى ، دون معونة من أية آلة موسيقية .

(٢) حيث توجد المقاطع الصوتية للكلمات على الدوام ، حين توزع على هذا النحو الذى جاءت عليه تحت الإشارات التى تقابلها وتتجاوب معها ، بالغة البعد ، بعضها عن البعض الآخر ، الأمر الذى يؤدى لأن تكون المقاطع الصوتية لكلمة سابقة ، فى بعض الأحيان ، أكثر قربا من كلمة تالية ، عنها من الكلمة التى تشكل - هى - جزءا منها ، فقد ظننا أن علينا أن نميز الكلمات (عندما تستكمل مقاطعها الصوتية) بنقطتين على الطريقة الشرقية .

وسوف نلاحظ كذلك أن الطريقة التى ينجها اليونانيون ، عندما يقومون بتحفظ تلايمذهم المقامات الموسيقية ، مؤداة فى شكل أغنيات تدور حول أسماء الإشارات الغنائية المستخدمة عندهم ، كانت مطروقة كذلك فى زمن جى دارزو *San d'Arezzo* الموسيقى الأوربية ؛ ولو كان الأمر هاما لقدمنا عنه بعض الأمثلة .



المقام الثاني - المقام الهنسي



البيات : سهر - سون - ليجر - ما : هر - ما : لين : أنب - كيهما : كسرون : كلا - - ما

المدخل الثاني



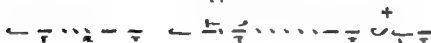
(١) نجد هنا كلمة هومالوجون بدلا من كلمة هومالون ، وفيما بعد سنجد كلمة كلاناسما بدلا من كلمة كلاهما ، إذ يقوم الاعريق عادة بهذا النوع من الإضافات أو المذات والإطلاقات في كلمات أغانيهم ، وكثيرا ما تقابلنا أمثال هذا النوع من الإضافات أو المذات والإطلاقات ، مدونة في كتب البابا ديوكه .



واليكم الأغنية نفسها وقد خلت من زخارفها لتقتصر على النغمات
(الأصلية) وحدها ، والتي تشير إليها علامات الغناء :



المقام الثالث - المقام المرحلي

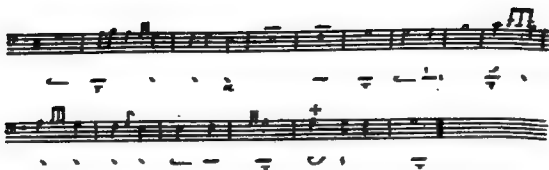


الهائات : ترو - - - - - يد - - - - - كون ؛ إك - - - - - ستر - - - - - بون . ستار - - - - - روس (ستافروس)

مدخل غاني

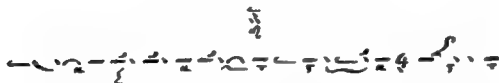


(١) نجد عندهم ترونوويسيسكون بدلا من تروميسكون ؛ وإيكيسيتيتون بدلا من
إيكستريتون ؛ وستاجافروس بدلا من ستافروس ؛ ومنذ الآن فإننا سنكتفي بأن نكتب بحروفنا ،
تحت النص ، الكلمات ، كما يلفظونها خارج الغناء .



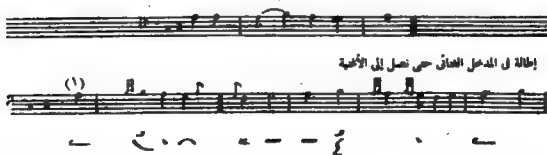
وليس ثمة شيء ذوال يمكن أن نستعيده من هذه الأغنية كيما تقتصر على
نغمات الميلودي الرئيسى ، وإن تكن ثمة أغنيات أكثر من ذلك تعقيدا بكثير في
زخارفها ، حيث نجد جملا بأكملها زائدة ، إما لأنها تنتمى إلى العلامات الكبيرة
أو لأن مزاج المعنى هو الذى استوحاها ؛ ومع ذلك فحين نعرف خصوصيات نوتة
الغناء اليونانى ، وحين نتابع النوتات الأوربية التى دونا تحتها هذه النوتة اليونانية ،
سيصبح من السهل علينا دوما أن نكتشف الترتيمة الخاصة والأساسية ، التى
وضعت أصلا لهذه المقامات .

المقام الرابع - المقام المكسودى



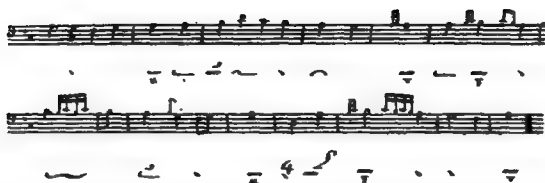
الحالات : با - كا - لنا : لجوسا : يو - - - د - - - رون

مدخل هانق

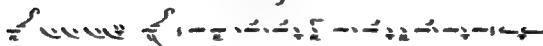


إطالة لى المدخل الهانق حتى تصل إلى الأغنية

(١) على هذا النحو يجهد مدرسو الغناء اليونانيون ؛ وهكذا أيضا يهودون تلاميذهم على
الجهيد قبل أن يبدأوا دروسهم فى الفثله .



مطلوب القام الأول : أى القام المجرورى



اليانف : سب - يد - ما - جو - ر - جون - سيد - ث - - - - - ين

مدخل ثانى



إطالة و المدخل الثانى حتى نصل إلى الألفية



مطلوب القام الثانى أى : القام المجرورى



اليانف : نه - نا - نو - نه - ما - تيموس : إ - - - - - نه - لعا - نه - جوس : إ - - - - - كسو - - : إ - - - - - لار - - - - - كسيس

مدخل هلق

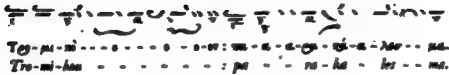


ويستطيع المرء أن يعرف عن طريق الجسر (*) الذي يتم بواسطته العبور من المدخل إلى الأغنية ، أنه يوجد هنا ترنم (أو تغيير في الطبقة) أو بالأحرى تغيير في التون ، وفي واقع الأمر فإن سلم المقام الهيلوليدى يتغير في المقام المشتق : نينانو — الذي يعلن عنه عن طريق علامة التبديل : الخاصة به ، ويرى المرء كذلك في هذه الأغنية تطبيقا لاشارقي : الثيماتيسموس إسو ، والثيماتيسموس إكسو ، وكلمات هذه الأغنية تأتى بالنسبة لمدخلها في الثيانيس ، أما بقيتها فتأتى في النينانو ، والثيماتيسموس إسو ، والثيماتيسموس إكسو والأنراكسيس .

(*) الجسر مقطع موسيقى يستخدم للانتقال من لحن أو مقام إلى لحن أو مقام آخر .
(المترجم) .

مطلب المقام الثالث أو الرابع

أي المقام الميوزي



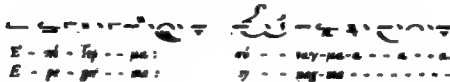
الصفات : ترو - ب - كون - - - - - يا - - - - - را - - - - - ك - - - - - لث - - - - -

مدخل ضامن



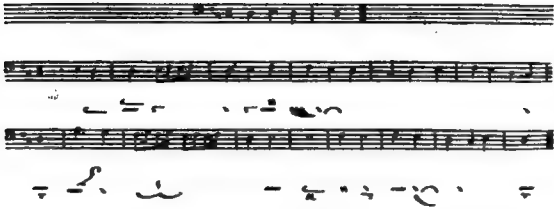
مطلب المقام الرابع ، أي

المقام الميوزكسولدي



الصفات : ! - ب - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - نج - - - - -

مدخل ثانٍ



أغنية يونانية حديثة

من مقلوب المقام الرابع أى المقام الميوسكوليدى

روميكا سوتوس (رقصة يونانية)

تمهد (أو مدخل)

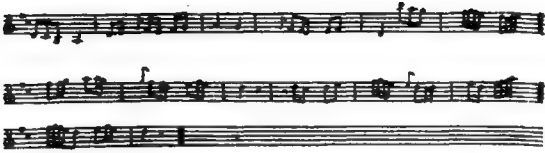


الأغنية



(١)

(١) حددنا الشكل اللاحق للكلمات ، ليس طبقا للنص ، وإنما للنطق الشائع بين اليونانيين ، وهو الذى استخدموه حين أسمعنوا هذه الأغنية ؛ وإن كنا قد احتفظنا بمادة أن نحول حرف x فى اليونانية إلى ch ، ومع ذلك فنبغى لمذنب الحرفين (الفرنسيين) أن يلفظا مثل حرف الكاف k مع هقة ، على نحو يكاد يشبه حرف الحاء عند العرب ، الأمر الذى جعلنا نظن أن من الأوفق أن نقدمها (أو نقوم الحرف اليونانى) على هيئة ch .



سيرتوس رومايكا (*)

اللفظ اليوناني

كسيخوريزي ماتيماو

أوس كسيخوريزي تاسترا

أوس كسيخوريزي إيفينيتيا

أبو تا ميغالا كاسترا

الترجمة العربية (عن الفرنسية)

أنت مميز يا عيوني^(١)

من قبل أن تعرف نجوم السماء

ومن قبل أن تشتهر فينيسيا^(٢)

بين الحصون الكبرى

أغنية يونانية أخرى حديثة

حركة معدلة



(*) سيرتوس (اسم رقصة) يونانية .

(١) يا عيوني ! تعبير يدل على الحنان واللفه ، يديه عاشق نحو معشوقه .

(٢) من المرجح أن تكون هذه الأغنيات قد نظمت في البندقية (فينيسيا) ، وأنها بالتالي أغنيات يونانية - إيطالية ؛ أو على الأقل ، فإن طابع الغناء ، بل كلمات الأغنيات نفسها ، يدفع إلى الظن بإمكانية حدوث ذلك .



الترجمة العربية (عن الفرنسية)

أيتها الفتاة
يا يا قوتى
يا من تجلبين السعادة لقلوب الشبان
ويا من تذهبين بعقل الشيوخ

دنانيرى ، أخذتها
ولأملك ، أعطيتها
فبحق السعادة ، بحق السعادة
لَكُمْ أحبكم .

اللفظ اليونانى

المقطع الأول

كورى مالا ما تينيامو
كى مارغاريتا رينيا مو
كامنيس توس نهوس كى خيروندى
توس يروس كى بللا نوندى

المقطع الثانى

تافلوريا موسى تابريس
كى تسماتاسو تا ييفيس
أو نا سيخارو أونا سيخارو
بوللا بو ساغابو

الفصل الخامس

حول موسيقى اليهود في مصر

المبحث الأول

حول غناء اليهود بشكل عام ، وعن طابع غنائهم الديني بصفة خاصة

منذ أكثر من ألف وسبعمائة عام ، كف اليهود ، وقد غلبوا هائمين مشردين بلا وطن ، عن نظم الأغاني القومية ؛ وفي كل البلاد التي ذهبوا إليها استجابة لنداء الصناعة والتجارة قد اضطروا ، حين تقبلتهم هذه البلاد بين ظهرانيها ، للخضوع للعادات السائدة فيها بشكل عام ، وللمدول عن كثير من عاداتهم التي كانت وفقا عليهم ، وكانت إحدى هذه العادات التي لم يحافظوا عليها في أى مكان هي عادة التزم بأغانيهم المدنية ، فلقد تبنا هنا وهناك أذواق وأمزجة الشعوب التي عاشوا في كنفها ، فيما يختص بمثل هذه الأنواع من الأغاني .

لكن الأمر لا يسر على هذا المنوال فيما يتصل بأغانيهم الدينية ، فبرغم أنهم قد نوعوا في أسلوبها في البلدان المختلفة التي عاشوا فيها ، وبرغم هذه الفروق التي تلمسها بين أغانيهم هذه هنا وهناك ، بين تلك التي اكتسبت مسحة ألمانية ، وتلك التي اتخذت طابعا إيطاليا ، وتلك التي يغلب عليها الذوق الأسباني ، وتلك التي تتسم بالميسم الشرق ، أو التي لها مذاق مصرى ، فقد ظلت هذه الأغنيات وفقا عليهم ، خاصة بهم وحدهم ، لا تشترك في شيء لا مع الغناء الديني ولا مع ضروب الغناء المدني لأى من الشعوب الأخرى ، بل ولا مع أغنيات الأمة التي يحملون اسمها (أى يعيشون في كنفها) ، وهم لا يطلقون على أغانيهم هذا الاسم أو ذاك (ألمانية إيطاليا أسبانية ، مصرية .. الخ) إلا لكي يفرقوا أو يميزوا بين أسلوب هؤلاء الذين يأخذون بها في كل واحدة من البلدان المختلفة ، التي يسمح لهم بإقامة معابدهم فيها ؛ أما عن الطابع الرئيسى فواحد في كل مكان ، ويزعمون هم من جانبهم أنه لم يتغير منذ أن نشأت هذه الأغاني على يد موسى وداود وسليمان ، فطابع الأسفار (أو الألواح) رقيق ووقور ، وطابع الأنبياء صاخب منذر ، أما طابع المزمار فهو جلال مصاحب بطبيعته للوجد والتأمل ، أما طابع نشيد الانشاد فيشع مرحا وخفة ، في حين يأتي إنشاد سفر الجامعة صارما يمرور بالعنف والقسوة .

ومع ذلك فإن هذه الأناشيد تؤدي ، في كل بلد ، بطريقة مختلفة ، ذلك أن النغمات الموسيقية ، برغم أنها تحمل الاسم نفسه ، لا تتكون من نفس طبقات الصوت ، كما يتنوع فيها شكل الميلودي دون أن تغير مع ذلك من طابعه ، والأمر نفسه كذلك بخصوص التأثير الذي ينبئ أن ينتج عن هذه الأساليب المتنوعة التي يعبر بها اليهود ، في البلدان المختلفة ، عن أنغامهم ، على غرار التأثير الناتج عن موسيقى الكنيسة أو موسيقى المسرح ، التي يضعها مؤلفون مختلفون للكلمات نفسها ، فمع أن الميلودي الذي يضعه كل واحد من هؤلاء المؤلفين لن يأتي مشابها لميلودي يضعه غيره ، فإنه مع ذلك يحتفظ على الدوام بالطابع اللصيق بالمشاعر التي ينبئ له أن يعبر عنها ، إذا ما كان مؤلفه موسيقيا بارعا ، والأمر هو نفسه كذلك فيما يتصل بالخطباء المجهدين أو الممثلين الصفوة ، الذين يستطيعون - كل منهم وعلى طريقة ، ونبرات صوته التي هي خاصة به ، وبطريقة أداء لا تعود إلا إليه وحده - أن يعبروا عن الأفكار نفسها والمشاعر ذاتها ، وبهذه الطريقة دون سواها فإن اليهود لا يغفرون قط من الطابع الرئيسي لغناء كل واحد من أسفار التوراة ، وإن كانوا يؤدونها بألحان مختلفة ، وهذا هو المدى الذي يذهبون إليه فيما يحدثونه من تغيير في طابعها الرئيسي .

المبحث الثاني

حول أسلوب الغناء الدينى عند يهود مصر
تماثل هذا الأسلوب فى الغناء الدينى عند
الطائفتين الموجودتين فى مصر - تعارض
التقاليد واختلافات الطقوس والشعائر
عند هاتين الطائفتين

حيث لم يكن لدينا فى أوربا أدنى معرفة بالأسلوب الموسيقى الخاص بيهود مصر ، فقد اعتقدنا أن من الأوفق ، حين كنا فى هذه البلاد ، أن نتيقن مما إن كان لهذا الأسلوب ، أو أنه ليست له ، بعض أمور تسترعى الانتباه . وقد شاء أحد اليهود الايطاليين ، وكان قد جاب جزءا كبيرا من أوربا ثم اتجه إلى مالطة والقاهرة فى صحبة جيش حملة مصر ، أن يساعدنا فى أبحاثنا حول هذا الموضوع ، وزودنا فى الوقت نفسه بمعلومات مفصلة للغاية حول تقاليد وعادات يهود مصر ، لكننا لن نتوقف عند ذلك وحسب ، فلقد شئنا كذلك أن نكون شهودا على كل ما كان مُيسرا لنا أن نراه وأن نسمعه ؛ ولما كنا نعلم أنه توجد بمصر طائفتان من اليهود تتعارضان بشكل تام فى تقاليدهما وعاداتهما وطقوسهما ، فقد كان من السهل علينا أن نحضر حفلات العبادة عند هؤلاء وعند أولئك ، حتى يكون بمقدورنا أن نحكم بأنفسنا ما إن كان هناك اختلاف كبير بين أسلوبى الغناء عندهما ، لكن التجربة برهنت لنا أن ليس ثمة خلاف من هذا النوع ، وجعلتنا على يقين من أن تنوع غناء اليهود لا يعود قط إلى اختلاف مللهم ، وإنما هو ناتج وحسب عن الطريقة التى يعبرون فيها ، فى بعض البلدان ، عن ألحانهم الموسيقية .

وأولى هاتين الطائفتين من اليهود ، المتعارضتين كل منهما مع الأخرى تمام التعارض ، فى كل شيء عد الغناء الدينى ، هى طائفة الرهايم أى الريانيين ، وقد سميت بهذا الاسم لأنها تتبع المذهب الريانى ، أما الطائفة الثانية فهى طائفة القرائيم أى القرائين ، وهم صديقون ، وقد نحت هذه الطائفة سلطنة الاحكامات على عكس ما تفعل الأولى .

ويقع حي الربانين في القاهرة قريبا من حي الموسيقى ، وهو يؤدي إلى حي خان الخليلي ، ويسمى حارة اليهود أي حي اليهود ، أما حي القرائين فيقع غير بعيد عن ذلك ، فهو يتاخم خان الخليلي .

ولكل واحدة من هاتين الطائفتين تقاليد وعادات تختلف فيما بينها ، لحد أن يهود أي من الطائفتين لا يشاعون أن يتزودوا بحاجتهم (من اللحوم) من جزاري الطائفة الأخرى ، ولا أن يستخدموا نفس أنية الطهي التي يستخدمها الآخرون ، وحتى أنهم لا يأكلون طعام بعضهم البعض ، ولدرجة أن عمال إحدى الطائفتين ممن يعملون عند أبناء الطائفة الأخرى ، لا يأكلون كذلك من طعام هذه الطائفة ، بل يذهبون ليشتروا من عند يهود طائفتهم كل الأطعمة التي يحتاجون إليها ، عدا الفاكهة ، فهذه يشترونها دون تفرقة من عند من يبيعها مهما يكن الاختلاف في ملة البائع أو طائفته بل حتى في دينه .

والأمر نفسه بخصوص الشعائر الدينية ، فلكل واحدة من الطائفتين تقويم مختلف فيما يتعلق بالأعياد : فالرهبانيون يحتفلون بعيد القمر الجديد (الهلال) لمدة يومين متعاقبين^(١) ، لكن القرائين عكس هؤلاء لا يحتفلون به إلا لمدة يوم واحد ويتبع الرهبانيون والقرائون ، كل فيما يخصه ، هذه العادة نفسها في بقية الأعياد الأخرى إذ يجعل الآخرون مدة الاحتفال تقل بيوم واحد عن المدة التي يخصصها الأولون للاحتفال بها .

(١) تعود هذه العادة ، عند الرهبان ، طبقا لأقوال اليهود المحدثين ، إلى العصر الذي كان أجدادهم يسكنون فيه فلسطين ، في شكل أمة . وقد جاءت هذه العادة ، من أن الاسرائيليين ، عند ضواحي أورشليم ، التي يُنظر إليها باعتبارها أعلى مكان في هذه المنطقة ، كان من عادتهم ، عند مولد القمر الجديد ، أن يكلفوا واحدا بالذهاب ، إلى أعلى الجبل ، ليؤبب الميلاد الجديد لهذا الكوكب ، وبأن يشعل النيران فوق الجبال المجاورة بمجرد أن يلحظ ظهوره ؛ ومع ذلك فحيث لم يكن من المستطاع رؤية هذه النيران في المناطق النائية ، فقد أمر الرهبان بأن يُحتفل بمولد القمر الجديد لمدة يومين متعاقبين ، وأن تزيد مدة الاحتفال بأعيادهم الأخرى بمقدار يوم واحد عما يفعله القرائون ، في كل البلدان البعيدة عن أورشليم ، حيث يقطنون .

ولذلك فلا بد أن هؤلاء اليهود يولون احتراماً كبيراً لغنائمهم الدينى ، طالما لم يتجاسروا رغم ذلك كله ، على إدخال أدنى تغيير على هذا الغناء .

وإذا ما صدقنا — فى هذا الصدد — الروايات المتواترة ، والتي يحتفظ بها اليهود حتى اليوم ، فلا بد أن تكون الشعائر والأغنيات المستخدمة عند يهود هذا البلد ، قد تناولها قدر من التحريف أقل بكثير مما تناولها فى أى مكان آخر ، إذ هى قد انتقلت إليهم هناك — دون أن تتعرض لأى إنقطاع — منذ عصور بالغة القدم ، وفى الحقيقة فإنه لا تزال ترى فى مصر ، فى معابد عدة ، نسخ من التوراة مدونة بالعبرية القديمة ، أى التى لا تستخدم فيها النقاط أو الشكالات ؛ ويحتفظ بنسخة من التوراة مكتوبة على هذا النحو فى معبد القاهرة المسمى ، المعبد العبرى ، ويحتفظ بنسخة مماثلة فى المعبد المسمى **ريمايم القربوى** باسم منشئه ، وتوجد نسخة ثالثة مشابهة فى المعبد الكائن فى مصر العتيقة والمعروف باسم **عذير صوفى** أى ابن عزرا الكاتب^(١) وهو قد سمي على

(١) يؤكد اليهود أن هذا الكاتب (للتوراة) المسمى عزرا ، هو الحبر الكبير عذير نفسه ، وهو الذى أعاد ، فى العام ٤٦٧ قبل مولد المسيح ، تجميع كتب أناشيد التوراة (الأسفار) ، ونقاها من الأخطاء التى تسربت إليها ، بفعل جهالة النساخ اليهود ، الذين كانوا ، منذ الأسر البابلي ، قد نسوا استخدام لغتهم الأم ، وأنه قسم التوراة إلى ٢٢ سفراً ، طبقاً لعدد الطوائف العبرية .

وفى معبد ابن عازر صوفى ، لا تزال نرى قمطراً بالياً ، قد تنشم كلية ، يقال إن عزرا كان يقيم صلواته بالقرب منه ؛ وفى أعلا هذا القمطر يوجد دولا ب ، يقتصر دوره على احتواء نسخة من التوراة فى شكل مخطوطة ، ملفوفة أوراقها ؛ وأن هذه النسخة من التوراة ، هى نفسها ، حسب الاعتقاد الشائع ، التى كتبها عزرا بخط يده ؛ ويتم الصعود إلى هذا الدولا ب عن طريق سلم دائرى من الخشب ، يرتفع بمقدار تسعة أقدام ؛ وتحيط هذا الدولا ب ، بصفة دائمة ، مصابيح وشموع ، يسارع كل من هناك لبراعتها ، بفعل الاحترام الذى يوحى به هذا الدولا ب ، والكتاب المقدس الذى يضمه . ويحمل المرضى إلى هذا المعبد ، ليقدوا عند سفح هذا القمطر لمدة يومين أو ثلاثة أيام ؛ أما أولئك الذين يأتون إلى هناك من أماكن نائية ، فيجدون أماكن يجتمعون فيها ، فى الغرف الواقعة فوق المعبد ، حين لا توجد أماكن شاغرة لهم فى داخله ؛ وهم يقون فى هذه الحجرة أو تلك ، حتى يأتى دورهم فى الرقاد بالقرب من القمطر . أما الحجرات التى يشغلونها ، انتظارا =

هذا النحو ، إذ يزعم أن هذه النسخة من التوراة قد كتبت بخط يد الحبر الأعظم عزرا ، وقيل لنا كذلك أنه توجد بالمثل بالحملة (الكبرى) ، بالقرب من المنصورة ، نسخة من التوراة بالغة القدم كتبت على غرار النسخة السابقة ، وإن تكن فوق رقائق من النحاس ، مما جعلهم يطلقون على هذا المعبد اسم سيفر نحاس أى الكتاب النحاسى .

ومهما يكن من أمر قدم شعائر يهود مصر ، وقدم أسلوب غنائهم الدينى ، فمن المؤكد ، على الأقل ، أن ميلوديهيم بالغ الاختلاف عن الميلودى الذى يتبناه يهود أوروبا ، وأن ألحانهم الموسيقية ، برغم أنها تحمل الاسم نفسه الذى يطلقونه عليها فى كل مكان ، تتكون مع ذلك ، فى مصر ، من مقامات أو طبقات صوتية مختلفة عن تلك التى تتألف منها هذه الألحان نفسها فى أى مكان آخر .

= لثورهم ، ففسيحة ومريجة ؛ وتوجد هناك ثلاث حجرات ومطبخ ، يقيم فيها الأغراب ، فى بعض الأحيان لأيام ثمانية .

المبحث الثالث

حول ميلودى الغناء والتغمات الموسيقية

عند يهود مصر

لن يكون بمقدورنا أن نقدم فكرة كاملة عن ميلودى غناء يهود مصر ، لو أننا اكتفينا بأن نقدم عنه مثالا واحدا على غرار ما نفعل بخصوص يهود ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا الخ^(١) ، ذلك أن لكل غناء خاص بكل سفر من أسفار التوراة ، كما لاحظنا ، طابعا بالغ التميز عن الطابع الذى يأخذه غناء الأسفار الأخرى فلو أننا - إذن - أخذنا مثالا من ألحان ذات طابع ما ، فسوف يؤدى ذلك بالضرورة إلى الجهل بما هو عليه أسلوب ميلودى الأغاني من طابع مختلف ، ولو أننا من جهة أخرى أردنا أن نقدم عددا من الأمثلة عن هذه الأغاني ، يماثل عدد أسفار التوراة التى خصص لها نوع بعينه من الميلودى ، لوجدنا لدينا ، بلا جدال عددا أكبر مما ينبغى ، وحتى نجنب هذه السوءة وتلك ، فإننا لن نأبه إلا بتقديم بيانات عما لاحظناه ، وحسب ، بهذا الخصوص ، فى واحد من أكبر الأعياد احتفالية بين اليهود .

فى الحادى والعشرين من نيفوز من العام الثامن لقيام الجمهورية ، اقتادنا إلى المعبد المصرى ، رجل يهودى هو مترجم الجنرال دوجا Duga قائد مدينة القاهرة فى ذلك الوقت ، وبمجرد أن ارتدى كل واحد منا حلة الكهان التى تستخدم فى الحالات المماثلة ، واتخذ لنفسه مكانا ، بدىء باصباح من أسفار موسى الخمسة ، أدى فى مقام متصل وإن كان رقيقا حلوا ، وكانت التنغيمات أو الترنيمات ، برغم كونها محسوسة ، تتابع دون أن يكون هناك إيقاع توقف آخر ، بالغ الوضوح أو التحديد ،

(١) انظر النحو العبرى والنحو الكلدانى من وضع يير جوران .

Grammatica Hebraica et chaldaica etc lauteiae parisiorum, 1726, 2 vol. in 40

وكذلك الدراسة عن الموسيقى التى عنوانها :

Ars magna consomi et dissoni, par kircher.

ومؤلفات أخرى كثيرة مماثلة .

التعبير الحق الذى لا يسمح لنا قط بأن نرتاب ، لحظة واحدة ، فى أنهم لم يبدلوا أكبر قدر من العناية والحرص ، حتى يحفظوا لها بالطابع الخاص بها .

ولابد أن ينتهى الأمر بالشروح والأمثلة التى ستتولى تقديمها عن الأنغام (أو الاشارات) الموسيقية ليهود مصر بأن تعرفنا بما تنبغى معرفته ، أكثر من غيره ، فيما يتصل بأسلوب الغناء أو الانشاد الذى يتبعونه .

الاشارات الموسيقية والغنائية التى يستخدمها يهود مصر



حنيت

شملت أو السلسلة ، وقد سميت هذه العلامة (أو هذه النغمة) على هذا النحو ، لأنها تتألف من سلسلة نغمات متعاقبة صعودا بشكل دياتونى .

مثال



Chal - che - leth.



زرقا

زرقا ، أى الزارع أو الباذر ، وقد سميت على هذا النحو لأن النغمات تبدو فيها وكأنها تتناثر وتنسبط بشكل دائرى ، وهى توضع فوق الحرف الأخير من الكلمة ، وتستخدم فى غالبية الأحيان عند بداية الجمل .

مثال



Zer - qi

زرقا

سول

سُغولنا أى العقد ، ولم نعين العلامة القائمة بين اسم هذه العلامة وبين شكلها أو تأثيرها ، اللهم إلا إن كانت تدل على شكل ما من ترابط الصوت الذى ينبغى أن يتوقف عندئذ . وتوضع السُغولنا فوق الحرف الأخير من الكلمة ، وتشير إلى لحظة توقف نبلغها بفتة ، بفعل هبوط سريع كما لو كنا ننهى جملة ما .

مثال



سُغولنا

ظننا

الظننا ، أى النازع ، القلاع (الذى ينزع أو يقلع) ، وقد أطلق عليها هذا الاسم ، لأنها تشير إلى وجوب انتزاع أو اقتلاع الصوت من قاع الصدر ، بادئين بنغمة خفيفة ، ثم تدفع بقوة ، مع السعى لإحداث ما يشبه طوقا حولها ، وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير من الجملة .

مثال

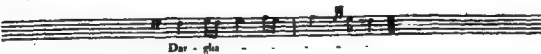


درجا

درجا

درشا أى الدرجة ، وهى توضع تحت الحرف الأخير من الكلمة ، وأداء هذه النغمة الغنائية ينبغى أن يعلو ويهبط على درجات ، مكونا أطواقا أو دوائر صغيرة ، ذات وقع منتظم ، وتوضع هذه العلامة فوق المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال



المقف

يعر

تبر أى المكسور ، وقد أطلق عليها هذا الاسم لأنها تشير إلى أن الصوت ينبغى له ، عند الغناء أن يقسم الفاصلات الغنائية إلى قسمين ، أى أن عليه أن يصدر عن نصف تون ، وهى توضع تحت المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال



Te - byr

— ٩٩٩ —

تقد

المقف أى الوصل أو الضم ، وتنتمى هذه الإشارة إلى عروض النحو أكثر من انتهائها إلى الموسيقى الخالصة ، وهى تشير إلى أنه ينبغى علينا أن نصل أو نضم المقطع الصوتى الأخير ، لكلمة ما ، بالمقطع الصوتى الأول للكلمة التالية ، بغية أن نجعل من هذين المقطعين الصوتيين نغمة واحدة .

٩٩٩

قرن فرح

قرن فرح أى قرن البقرة فهأتى اسمها هذا من تشابه شكلها مع شكل قرنى البقرة ، وهى تشير إلى وجوب خفض النغمة لرفع الصوت بعد ذلك بقوة ، فيتكون بذلك ما يشبه الزغردة (أى تكرار لحنين بسرعة شديدة) ، وقد حصلنا على هذه الفكرة (حول هذه العلامة) من التعريف الاشتقاقى الذى انتهينا من تقديمه عنها ، ومع ذلك فبحث أنا على يقين بأن القرون عند العبريين ، على نحو ما كانت عليه عند قدماء المصريين ، كانت شعارا للقوة والنضوج والخصوبة ، وأن كلمة قرن كانت تعادل فى معناها الاستعارى القوة والعلوب والافتدام فى المعنى المباشر ، فإننا نظن أن هذه العلامة وشكلها يدلان على وجوب إعطاء الصوت نغمة شديدة الوضوح بالغة الامتلاء .

وتسمى هذه العلامة كذلك باذر غادول أى الباذر الكبير ولكنها تؤدى تحت هذا الاسم بدرجة أكبر من الخفة .

وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير للكلمة

مثال



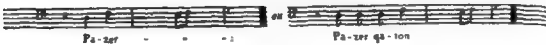
בָּאֵזֶר קָטָן

باذر أو باذر قاطون

باذر أو باذر قاطون ، أى الباذر أو الباذر الصغير ، وقد سميت على هذا النحو لأن الصوت معها يرتفع عند الغناء وينقسم ، على نحو ما ، ويتعد متقللا إلى طبقة أخرى .

وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير من الكلمة .

مثال

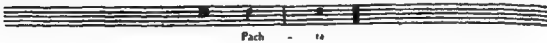


בָּאֵשֶׁת

باشا

باشا أى الباسط ، وقد أطلق عليها هذا الاسم لأنها تشير إلى وجوب أن نبسط الصوت وأن نطيل فيه في نفس النغمة ، وهى توضع فوق الحرف الأخير من الكلمة .

مثال



زلا

زلا

زالا ، أى الذى يهرب أو يفلت ، وتدل هذه الإشارة على انبعاث مياغت للصوت عند رفع النغمة ، وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأخير للكلمة .

مثال



زلا

غرش

غرش ، أى الطارد ، وهذه الإشارة تدل على أنه ينبغى إلقاء الصوت بقوة ، بالطريقة التالية (أى الموضحة فى السلم الموسيقى) .
وهى توضع فوق المقطع الصوتى الأول للكلمة .

مثال



شيرا شاييم أو شين غريشيم

شيرا شاييم أو شين غريشيم

شيرا شاييم أو شين غريشيم ، أى الطاردان ، ويكاد يماثل الأداء الغنائى لهذه الإشارة أداء نغمة غرش وإن اقتصر الأمر على مضاعفتها ، وتوضع هذه العلامة فوق المقطع الصوتى الأخير .

مثال



٢٢٢
 ٢

يُنب

لتيب ، أى المردود أو المعكوس ، أو المقرون ، وتسمى هذه العلامة كذلك
 شوطار مقدم أى القرن المتقدم أو القرن البارز الشاخص إلى الأمام ، وتوضع هذه
 العلامة تحت الحرف الأول من الكلمة .

مثال



٢٢٢
 ٢

قدا

قدما أى السالف أو المقدم ، وقد سميت هذه العلامة على هذا النحو لأنها
 تسبق نهاية الكلمة ، وتوضع عند بداية ، أو فى وسط وليس قط عند نهاية الكلمة ،
 أى فوق الحرف الأخير منها ، وهذا ما يختلف فيه عن الباشتا ، تلك التى توضع دوما ،
 عكس هذه ، فوق الحرف الأخير . وباختصار فإن الأداء الغنائى لواحدة منهما يكاد
 بمثل الأداء الغنائى للأخرى

مثال



٢٢٢
 ٢

وهى تملين

زاقف قاطون أى الناصب الصغير ، وسُميت هذه الإشارة على هذا النحو لأنها تشير إلى ارتفاع في الصوت أقل حجماً منه مع إشارة زاقف غادول .



زاقف غادول أى الناصب الكبير : سميت هذه الإشارة بهذا الاسم لأنها تتطلب ارتفاعاً أكبر فى الصوت ، ومدى أبعد للنغمات عما تحته الزاقف قاطون . وتوضع كل منهما فوق المقطع الصوتى الأخير للكلمة



تليشا غادول أى النازع أو القالع الكبير ، وقد أطلق عليها هذا الاسم إذ ينبغي لأدائها أن يقطع الصوت بقوة من الصدر ، وأن تنسبط النغمات ، مع إحداث طوق أو دائرة ما .

وهي توضع فوق الحرف الأول من الكلمة



ربيعاً أى الرخم أو الرخم ، وتوضع هذه العلامة فوق الحرف الأوسط من الكلمة ، وتدل على وجوب رفع الصوت مع إلقائه بقوة ، ومع الحرص على إحداث طوق أو دائرة صغيرة له قبل أن يهبط من جديد .

مثال



אֶחָד

أحاح

أتاح أى التوقف أو الاستراحة ، وتشير هذه العلامة إلى توقف الصوت ، وهى تعادل إشارة النقطتين عندنا ، وتوضع تحت الحرف الأخير .

مثال



At - nah.

وقد كان بمقدورنا ، إذا ما انتهجنا نهج العلماء الذين عالجوا غناء اليهود الأوربيين ، أن نضاعف هنا أكثر وأكثر من العلامات أو الإشارات الغنائية والموسيقية ، ومن تجميع كل العلامات التى تنتمى إلى العروض النحوى (بعضها إلى بعض) ، لكننا نحسبنا أن يلحق بنا اللوم لأننا قد تجاوزنا الحدود التى حددتها لنا طبيعة موضوعنا .

وفضلاً عن ذلك ، فبرغم أنه لم يأخذ أحد على عاتقه أن يدون علامات أو إشارات العروض التى من شأنها أن تدون ، فإننا نتبين أن هذه الإشارات لا تختلف ، إلا فى أضيق الحدود ، عن مثيلاتها عند يهود أوروبا ، وأن لن يكون من شأن عملنا هذا أن يضيف فى هذه الحالة ، شيئاً ذا بال ، فى وقت كان يهتما فيه أن نقدم فى كل شيء بحشاه ، ببيان دقيقاً عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر ، طبقاً للملاحظات التى قمنا بها فى هذه البلاد ، ولقد قمنا بعملنا هذا بقدر من الإخلاص يماثل ما بذلناه من مشاورة وهمة فى بحثنا .

الفهرس

الصفحة

٣ المقدمة

الباب الأول

عن الأنواع المختلفة للموسيقى الأفريقية المستعملة في مصر ، وفي القاهرة
بشكل خاص

٩ الفصل الأول : عن الموسيقى العربية

المبحث الأول : عن مشروع الدراسة كما كنا قد أعدناه
عند بدئنا العمل ؛ وعن الأساليب والوسائل التي كانت في
حوزتنا كي نضعه موضع التنفيذ ، وعن الدوافع التي

١١ حدث بنا لاتباع المنهج الذي تبناه في النهاية
المبحث الثاني : فكرة موجزة عن حالة العلوم والفنون

١٥ والمحاضرة عند المصريين المحدثين

المبحث الثالث : حول قلة الأهمية التي يعقدها المصريون
على دراسة وممارسة فن الموسيقى وحول قلة ما يعرفونه عن

١٧ هذا الفن

٢١ المبحث الرابع : عن أصل وطبيعة الموسيقى العربية

المبحث الخامس : عن نظام الموسيقى العربية وعن نظرية

٢٥ هذه الموسيقى

٢٧ المبحث السادس : بيان بالنظام الموسيقى عند العرب

المبحث السابع : عن مبادئ وقواعد التلحين أو التطريب

٤٥ في الموسيقى العربية

المبحث الثامن : عن العلامات أو الاشارات أو نوتات

الموسيقى المستخدمة عند العرب ، والشرقيين بصفة عامة ،

وعن الوسائل التي استخدمناها للتعبير عن هذه الاشارات

- ٥١ بالنوتات التي تستخدمها موسيقانا الأوربية
- المبحث التاسع : عن الدورات ، عن سلام الأنغام
- ٥٧ أو المقامات في الموسيقى العربية
- ١٠٥ الفصل الثاني : عن ممارسة المصريين المحدثين لفن الموسيقى
- المبحث الأول : عن قلة اعتماد المصريين المحدثين على التفكير والتأمل في هذا الفن ، وعن نجاح محاولتنا الأولى للحصول منهم على بعض أفكار حول قواعد الممارسة ، وعن الأنطباعات الأولى التي أحدثتها فينا الموسيقى العربية .
- ١٠٧ المبحث الثاني : حول مدى معرفة الموسيقيين المصريين في الوقت الحاضر بنظام الموسيقى العربية
- ١١٥ المبحث الثالث : عن المقامات الموسيقية وضروب الألحان التي يستخدمها المصريون المحدثون عند ممارستهم لفن الموسيقى
- ١١٧ المبحث الرابع : عن الأغنيات الملحنة التي يؤديها الآلاتية ، أي الموسيقيون المحترفون ، باللغة العربية الدارجة
- ١٢٣ المبحث الخامس : عن العوالم ، وعن الغوازي ، أو الراقصات العموميات ، وعن الأنواع المختلفة من عازفي الكمان ، وعن المتشردين وعن البهلوانات ، وعن المضحكين إلخ الذين يستخدمون بعض الآلات الموسيقية
- ١٥٥ المبحث السادس : عن الموسيقى العسكرية
- ١٦٥ المبحث السابع : عن الموسيقى الدينية أو الإنشاد الديني بصفة عامة ، وعن الإنشاد المسمى آذان ، بصفة خاصة
- ١٧١ المبحث الثامن : عن حفلات (زفة) المولد وأغانيه
- ١٧٧ المبحث التاسع : عن أناشيد وعن رقصات الذكر عند الفقرا
- ١٨٥

المبحث العاشر : السهرات الدينية ١٨٩

المبحث الحادى عشر : الأناشيد ، والطقوس ، والعادات ،
والأفكار المسبقة التى تتصل بعمليات دفن الموتى بين

المصريين ١٩٣

المبحث الثانى عشر : عن الغناء والرقص الجنائزين ١٩٩

المبحث الثالث عشر : الأدعيات والتسايع ٢٠١

المبحث الرابع عشر : عن ثلاثة أنواع من الغناء عرفها
القدماء ، ولا نزال نجدها حتى اليوم عند المصريين المحدثين ؛

النوع الأول موسيقى صرف ، والنوع الثانى خاص بالإلقاء

الشعرى ، أما الثالث فيتصل بلهجة الخطابة ٢٠٣

المبحث الخامس عشر : عن الغناء أو الإنشاد الخطائى .. ٢٠٩

المبحث السادس عشر : عن الإنشاد الشعرى ، عن

المرتجلين عن المحدثين أو الرواة ، وعن رواية الملاحم المصريين ٢١٣

المبحث السابع عشر : المسحّر (المسحراتية) ، غناؤهم ،

آلة الموسيقى التى يستخدمونها ، وظيفتهم ، امتيازاتهم

خلال شهر رمضان ٢١٧

المبحث الثامن عشر : عن ميل المصريين الطبيعى

للموسيقى والغناء ، ولممارسة هذا الغناء فى غالبية الظروف

والمناسبات والأعمال ، فى حياتهم الاجتماعية والعملية ٢٢١

الفصل الثالث : أغاني ورقصات بعض الشعوب الأفريقية التى استقر عدد

كبير من أبنائها فى القاهرة ٢٢٣

المبحث الأول : أغنيات ورقصات البرابرة (أو النوبيين)

الذين يقيمون فى ضواحي الجندل (الشلال) الأول ٢٣٥

المبحث الثانى : غناء أبناء دنقلة ٢٤١

المبحث الثالث : عن غناء ورقص النساء فى السودان ... ٢٤٧

٢٤٩	السنتال وجزيرة جورية
٢٥١	الفصل الرابع : عن موسيقى الأحباش أو الأثيوبيين
٢٥٣	المبحث الأول : عن منشأ وابتكار الموسيقى الأثيوبية
٢٥٥	المبحث الثاني : كيف توصلنا إلى إكتساب بعض المعرفة حول الموسيقى الأثيوبية
٢٥٧	المبحث الثالث : حول عدم دقة الأفكار التي كانت لدينا عن الموسيقى الأثيوبية
٢٥٩	المبحث الرابع : حول الطريقة التي شوّه بها الغناء ، وحرقت بها كلمات المقطع الشعري ، ذى الأبيات الأربعة ، من الشعر الأثيوبي ، وكيف غنى لنا الأحباش وكتبوا ، هذا المقطع ، أو الدور ، نفسه
٢٦٥	المبحث الخامس : حول أداء الأغنيات الدينية عند الأحباش بصوت القساوسة الأثيوبيين الذين عرفناهم ، وحول هذا الأداء كما يتم في الكنائس الحبشية
٢٦٧	المبحث السادس : عن كتب الأغاني ، وعن السلم الموسيقي . وعن الاشارات الموسيقية المستخدمة عند الأثيوبيين
٢٧٥	المبحث السابع : عن المقامات الرئيسية الثلاثة في الموسيقى الدينية عند الأثيوبيين ؛ الأغنيات مدونة بالاشارات الأثيوبية ومترجمة إلى نوتات الموسيقى الأوربية ، في كل واحد من هذه المقامات
٢٨٣	الفصل الخامس : موسيقى الأقباط
	الباب الثاني
٢٨٩	عن موسيقى بعض الشعوب الآسيوية والأوربية
٢٩١	الفصل الأول : حول فن الموسيقى عند الفرس : الأغنيات الفارسية والتركية

- ٢٩٥ **الفصل الثاني : حول موسيقى السريان**
- ٣٠٣ **الفصل الثالث : عن الموسيقى الآرمينية**
- المبحث الأول : حول طبيعة وخواص الغناء الدينى بصفة عامة وعند الأرمن بصفة خاصة ؛ وحول حجم الثقافة الموسيقية التى وجدنا عليها المنشد الأول فى الكنيسة الأنجليكانية لهؤلاء الأقوام فى القاهرة ، مع عرض موجز لما عرفناه منه حول طبيعة هذا الفن ٣٠٥
- المبحث الثانى : عن نشأة وإبتكار الموسيقى الحالية عند الأرمن ٣٠٩
- المبحث الثالث : حول الإشارات الموسيقية المستخدمة عند الأرمن ٣١١
- المبحث الرابع : شرح العلامات أو الإشارات الموسيقية المستخدمة فى تدوين موسيقى الأرمن ٣١٣
- المبحث الخامس : من أين يأخذ الاختلاف بين ، القائم بين ميلودى المقامات الثمانية فى الغناء الدينى للأرمن كما يقدمه شرويدر ، وبين ميلودى هذه الأغنيات نفسها كما نقدمه نحن - جدوى الوسائل التى استخدمناها للتعريف بها - أمثلة على هذه المقامات الثمانية مكتوبة ومعروفة نوتها بالأرمينية ، ثم مدونة بحروفنا ومدونة بنوتاتنا - الأغاني الشعبية التى يتألف طربها فقط من نبرات الكلمات والتى نجد وزنها هو وزن عدد وإيقاع الأبيات ٣٢٣
- ٣٣٩ **الفصل الرابع : حول الموسيقى اليونانية الحديثة**
- المبحث الأول : عن ضالة المعلومات التى كانت لدينا حتى هذا اليوم عن الموسيقى اليونانية ، نجاح الخطوات الأولى التى قمنا بها ، فى مصر ، للتوصل إلى معرفة هذه

- الموسيقى - وصف مخطوطة لكتاب قديم عن الأغنيات
اليونانية ، أعطانا إياها رئيس الدير اليونانى (الرومى) الواقع
قريبا من مدينة الاسكندرية ٣٤١
- المبحث الثانى : حول الغناء الدينى عند اليونانيين ، وحول
طابعه وتأثيره ، وحول القواعد التى يتبعها المغنون ،
والرخص الشعريه التى ييبحونها لأنفسهم ، والكتب التى
تضم فى ثياها مبادئ موسيقاهم وغنائهم ٣٤٧
- المبحث الثالث : عن مدرس الموسيقى اليونانية الذى عثنا
عليه فى القاهرة ، عن أسلوبه فى التدريس ، وعن الاختبار
الفريد الذى اضطررنا للرضوخ له حتى يوافق على التدريس
لنا ، حول منهاج هذا المدرس ، وكيف توصلنا إلى أن نجنى
بعض الثمار منه - تفسير مبدئى لبعض الألفاظ المشكوك
فيها ، فى هذه الموسيقى - عرض للنقاط الرئيسة فى هذا
الفن ، والتى سيدور حولها الحديث ، فى المباحث التالية . ٣٥١
- المبحث الرابع : شرح إشارات الغناء فى الموسيقى اليونانية
الحديثة مستخلصة ومترجمة حرفيا من بحوث حول ، نظرية
هذه الموسيقى ، تضمها كتب البابادايكة ، أو كتب غناء
الرهبان الروم ٣٥٩
- المبحث الخامس : حول تركيب إشارات الغناء طبقا
للمبادئ المعروفة فى البابادايكة ٣٧٥
- المبحث السادس : قواعد أو ملاحظات لأبد من مراعاتها
عند ممارسة الغناء اليونانى ، وما ينقص كتب البابادايكة من
هذه القواعد والملاحظات ٣٨٣
- المبحث السابع : حول الاشارات الكبيرة أو الأقانيم فى
موسيقى اليونانيين المحدثين ٣٨٩٠

المبحث الثامن : عن التونات أو المقامات مقدمة في فن	
الموسيقى	٣٩٥
المبحث التاسع : حول النظام الموسيقى عند اليونانيين	
المحدثين	٤١١
المبحث العاشر : ترنيمات الغناء في المقامات الثمانية	
الرئيسية ، علامات الغناء والعلامات الكبيرة (الأقسام) في	
ترنيمات هذه المقامات الثمانية	٤٢٧
الفصل الخامس : حول موسيقى اليهود في مصر	٤٣٩
المبحث الأول : حول غناء اليهود بشكل عام ، وعن طابع	
غنائهم الديني بصفة خاصة	٤٤١
المبحث الثاني : حول أسلوب الغناء الديني عند يهود	
مصر - تماثل هذا الأسلوب في الغناء الديني عند الطائفتين	
الموجودتين في مصر - تعارض التقاليد واختلافات الطقوس	
والشعائر عند هاتين الطائفتين	٤٤٣
المبحث الثالث : حول ميلودي الغناء والنعيمات الموسيقية	
عند يهود مصر	٤٤٧

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

- ١ - المطاربون (مجموعة قصص قصيرة).
 - ٢ - حكايات من عالم الحيوان.
 - ٣ - المصيدة (مجموعة قصص قصيرة).
 - ٤ - موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر).
 - ٥ - السماء تمطر ماءً جافاً.
- (رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها).

ثانياً : فى مجال التاريخ :

- ١ - تطور مصر من ١٩٤٢ إلى ١٩٥٠، تأليف مارسيل كولمب.
- ٢ - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية. تأليف أندريه ريمون.

ثالثاً : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر :

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١ - المصريون المحدثون.
- ٢ - العرب فى ريف مصر وصحراواتها.
- ٣ - دراسات عن المدن والأقاليم المصرية.
- ٤ - الزراعة، الصناعات والحرف، التجارة.
- ٥ - النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية.
- ٦ - الموازين والنقود.
- ٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين.
- ٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين.
- ٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين.
- ١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمارت القاهرة.

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

١ - المجلد الأول والثاني للوحات الدولة الحديثة.

٢ - المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة.

خامساً : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة.

٢ - مدينة الإسكندرية.

٣ - مدينة رشيد.

رقم الإيداع: ١٤٩٠٨ / ٢٠٠٢

الترقيم النولي : 2- 8081- 01 - 977 I.S.B.N



تمت الطباعة بالتعاون مع
شركة نهضة مصر للطباعة والنشر

لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق فى
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزانه بارادى

السعر خمسة جنيهات

Bibliotheca Alexandrina

0447659

